Mus theor
3420.

Türk.

gd

übrigens ist das Pianoforte nur mit zugemachten Deckel zu spielen damit die Bewegung der Hämmer und der ganzen Mechanik weniger hörbar sey. Auch erhält man dadurch den Vortheil daß man das forte und fortissimo stärker mit dem aufgemachten Deckel ausdrücken kann. Anfänger sollen nicht von diesem Hülfsmittel Gebrauch machen, sondern ihrem Spiele auch ohne dasselben bloß durch die Finger Ausdruck zu geben suchen. Erst dann wenn sie den Ausdruck mit den Fingern ganz in ihrer Gewalt haben mögen sie sich des Deckels und der andern Veränderungen bedienen um dadurch ihrem Spiele den vollendeten Ausdruck zu geben!

Wie man sich zu einem guten Musicus bilden soll

Vier frühe Morgenstunden wendet man zum Durchgehen welcher Finger [illegible] von 6 – 10. [illegible] Finger bis zum Mittagessen [illegible] die Stunden von 4 – 8 sind nach vollbrachter Verdauung wieder für die Musik. Die letzten 4 Stunden muß man aber zur Uebung verschiedener Gänge anwenden und [illegible] Stunden daß man von Zeit zu Zeit zugleich [illegible] mit arbeite. [illegible] Gänge die [illegible] Anfänge und [illegible] bis die Hand nicht [illegible] mit der linken [illegible] — Wenn auch die Finger noch genau [illegible] zu [illegible] Gänge [illegible] alle Finger [illegible] Finger [illegible] übrigen Finger [illegible] Arbeit des Fingers [illegible] Musicus werden zu können. [illegible] großen [illegible] aller [illegible] alle Regeln der Kunst und die [illegible] Aufsicht zu lernen.

vat

Vom Styl

Kennern u. Kundigen betrachtet, einmal als Art der
Charakter des Vortrags, dann als die Kunst einem Stück den
schicklichen Ausdruck zu geben. Unter Styl begreift sich auch das Mechanische
der Sätze auf die Empfindung. Wenn man sagt d. Benda hatte eine ganz
eigenthümliche Art die Töne in Verbindung zu erhalten, so spricht
man vom Mechanischen der Kunst. Spricht man aber von Händels einem
originellen Styl, so spricht man vom Stil in der 2ten Art. Mithin gilt
das Styl nicht sondern verschiedenen Graden der Geschicklichkeit –
jeder hat seinen besondern Styl. Wer demnach Stücke von Cle-
menti, Mozart, Dussek, Haydn gleich vortragen wollte,
würde keinen Eindruck machen. Ein Componist will kräftige Gefühle
und kräftige Darstellung, ein anderer von bald düsterer
bald ernsthafter, bald grillenhafter Stimmung, bald feurig,
voll Geist und Feinheit des Vortrags. Mancher andere ist
munter auch in seinen Schöpfungen, aber desto tiefer, erhebt
sich oft zum höchsten pathetischen [illegible] erhaben, wenn ein
sanft harmonischen Thema trägt. Solche Musik verlangt
viel Ausdruck, und kann nur von Geschicktern vorge-
tragen werden, welche eine gefühlvolle Composition der
glänzenden und lebhaften vorziehen.

# Kurze Anweisung
## zum
# Klavierspielen,

ein Auszug

aus der größern Klavierschule

von

Daniel Gottlob Türk,

Musikdirektor bey der Universität zu Halle.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Halle und Leipzig.

Auf Kosten des Verfassers; in Kommission bey Schwickert in Leipzig, und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle.

1792.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

# Vorerinnerung.

Zwey Ursachen waren es vorzüglich, die mich dazu bestimmten, von meiner Klavierschule für Lehrer und Lernende einen Auszug herauszugeben. Einmal wünschte ich dadurch besonders denenjenigen Musiklernenden, welche nicht viel auf größere Werke verwenden können, einigermaßen nützlich zu werden. Sodann meldete man mir von einem entfernten Orte, daß ein gewisser Musiker sich ungebeten der Mühe unterziehen wolle, einen ähnlichen Auszug, unter irgend einem anlockenden Titel, erscheinen zu lassen. Sehr ungern würde ich eine zu befürchtende Verstümmelung von der Art gesehen haben, ich fand es daher für nöthig, dem allzu dienstfertigen Manne zuvor zu kommen, und seine, wahrscheinlich noch nicht vollendete, Arbeit entbehrlich zu machen.

Daß

# Vorerinnerung.

Daß ich bey diesem Auszuge keine Mühe gespart habe, wird man hoffentlich ohne mein Erinnern bemerken. Denn mit möglichster Sorgfalt bestrebte ich mich nicht nur, das Ganze so zusammen zu drängen, daß der angehende Klavierspieler alles das darin findet, was er schlechterdings wissen muß; sondern auch durch verschiedene dabey zweckmäßige Versetzungen der Paragraphen, durch kleine Zusätze, erläuternde Einschaltungen u. s. w. suchte ich dieses kurze Handbuch brauchbarer zu machen. Indeß wird allerdings derjenige, welcher sich mehrere Kenntnisse in der Musik erwerben will, die Klavierschule selbst mit größerm Nutzen lesen. Denn ein Auszug — sey er auch in seiner Art noch so vollständig — kann natürlicher Weise nicht Alles enthalten.

D. G. Türk.

# Einleitung.

## §. 1.

Das Klavier oder Klavichord ist so allgemein bekannt, daß ich meine Leser mit einer überflüssigen Beschreibung desselben nicht aufhalten will. Es soll aus dem Monochord entstanden, und gegenwärtig etwas über 700 Jahre alt seyn.

Anmerk. Das Monochord (der Einsaiter) bestand ursprünglich aus einem etwa anderthalb Ellen langen Brete, worüber man eine Saite spannte; unter derselben war ein beweglicher Steg angebracht, vermittelst dessen man die Intervalle (Tonweiten) nach ihren Verhältnissen abmessen konnte. Man hat gegenwärtig Monochorde mit mehreren Saiten. Auch verfertigt man, des bessern Klanges wegen, hohle Monochorde, die einen Resonanzboden und Tasten haben.

## §. 2.

Zum Lernen ist das Klavier, wenigstens im Anfange, unstreitig am besten; denn auf keinem andern Instrumente mit einer Klaviatur (Klavierinstrumente) läßt sich die Feinheit im Vortrage so gut erwerben, als auf diesem. Kann man in der Folge einen Flügel oder ein gutes, dauerhaftes Fortepiano daneben haben, so ist der Nutzen für den Lernenden desto größer; denn die Finger bekommen durch das Spielen auf diesen Instrumenten mehr Stärke und Schnellkraft, als auf dem Klaviere. Nur darf man nicht immer auf dem Flügel rc. spielen, weil es auf Kosten des guten Vor-

trages geschehen möchte. Wer nicht beydes haben kann, der wähle das Klavier. Je besser aber das Instrument ist, je mehr Nutzen hat der Lernende. Denn auf einem guten Klaviere wird er sich weit lieber üben, und mit mehr Ausdruck spielen lernen, als wenn er auf einem elenden Kasten klappern muß.

§. 3.

Je früher man den Anfang im Klavierspielen macht, desto weiter wird man es, wenigstens in Ansehung der Fertigkeit, darin bringen. Denn im zartesten Alter sind die Finger noch so biegsam, daß man mit weit geringerer Mühe einen ziemlichen Grad der Geschwindigkeit erlangen kann, als wenn sie schon steif und unbiegsam geworden sind. Man kann daher je früher je besser, wenn es übrigens die Größe und Stärke der Finger erlaubt, das heißt, ungefähr im siebenten oder achten Jahre, den Anfang machen.

§. 4.

Das Wichtigste, wofür man anfangs zu sorgen hat, ist ein guter Lehrer. Gewöhnlich wird es in diesem Stücke versehen; denn das Vorurtheil: die Anfangsgründe kann man bey einem Jeden erlernen, ist fast allgemein. Man glaubt etwas zu ersparen, nimmt den wohlfeilsten an, und läßt sichs im Grunde weit mehr kosten, als bey dem theuersten. Denn die Erfahrung bestätigt es, daß ein geschickter und gewissenhafter Lehrer seine Schüler in einigen Monaten weiter bringt, als ein schlechter die Seinigen in einem ganzen Jahre.

§. 5.

Wer bereits einen geschickten Lehrer hat, der vertraue sich, ohne die dringendste Noth, keinem Andern

an;

an; denn gemeiniglich hat jeder seine eigene Lehrart, folglich geht viel Zeit dadurch verloren, ehe sich der Lernende wieder an eine andere Methode gewöhnt, und was etwa noch außerdem der Uebel mehr sind.

## §. 6.

Der Lehrer, sollte er auch selbst kein Spieler vom ersten Range seyn – denn gut unterrichten und vortrefflich spielen sind zwey sehr verschiedene Dinge – muß, außer den nöthigen Kenntnissen, wenigstens einen gebildeten Geschmack und guten Vortrag haben. Die Gabe der Deutlichkeit, Herablassung und Geduld hat er in einem sehr hohen Grade nöthig. Er darf zwar nicht den kleinsten Fehler übersehen, aber ohne die Lernenden unnöthiger Weise aufzuhalten. Ueberhaupt kann er, ihrer verschiedenen Fähigkeiten wegen, nicht mit Allen nach Einem Plane verfahren. Manche begreifen alles geschwind; mit diesen muß er bald weiter gehen, damit sie in steter Uebung erhalten werden. Andere haben lange Zeit und öftere Erinnerungen nöthig, ehe sie etwas fassen; diesen darf er auf einmal nur wenig aufgeben u. s. w. Kurz, der Lehrer muß es sich ernstlich angelegen seyn lassen, seine Schüler je eher je lieber zu geschickten Musikern zu bilden. Daß er aber den Unterricht nicht etwa Wochen lang ganz abbrechen, ja sogar auch nur einzelne Stunden nicht oft versäumen darf, versteht sich ohnedies.

## §. 7.

Außer einem guten Gehöre und der nöthigen Anlage zur Musik wird bey einem Lernenden natürliches Gefühl fürs Schöne, Beurtheilungskraft, Lust und anhaltender Fleiß vorausgesetzt, wenn die Bemühung

des Lehrers gehörig fruchten soll. Die Erinnerungen desselben muß der Schüler auf das pünktlichste befolgen, und sich ja nicht einfallen lassen, nach eigenem Gutdünken zu handeln, oder die Uebungsstücke selbst wählen zu wollen. Er darf nicht verdrießlich werden, wenn ihn der Lehrer gewisse Stellen so oft wiederholen läßt, bis er sie richtig vorträgt. Sieht er nicht ein, warum dies oder jenes so, und nicht anders, seyn darf: so muß er den Lehrer um den Grund davon, oder um eine nähere Erklärung bitten, damit er nicht bloß ein mechanischer Musiker werde.

§. 8.

Wer das Klavier nur zum Vergnügen spielen lernt, der hat genug gethan, wenn er täglich zwey Stunden darauf verwendet; anfangs wöchentlich etwa vier, wenn es seyn kann sechs, und in der Folge zwey bis vier Stunden Unterricht mit eingerechnet. Wer aber das Klavierspielen zu seinem Hauptgeschäfte machen will, für den sind täglich drey bis vier Stunden Uebung kaum hinreichend, und außer diesen ist wenigstens noch Eine Lectionsstunde nöthig. Die erwähnte Uebung darf aber nie, oder doch nur äußerst selten unterbleiben; so wie denn auch die Lectionsstunden ohne die dringendste Noth nicht Wochen oder Monate hindurch ausgesetzt werden dürfen, wenn anders der Lernende gehörig zunehmen, und nicht vieles zum zweytenmal lernen – und bezahlen – soll.

§. 9.

Der Lehrer wähle anfangs nur sehr kurze und leichte Stücke, damit der Anfänger, der außerdem viel zu merken hat, nicht eins mit dem andern vergesse, und

zugleich die Lust zur fernern Erlernung der Musik verliere. Man fängt ja in allen Sachen vom Leichten an; warum nicht auch in der Musik? Dem emsigern Scholaren kann der Lehrer immerhin schwerere Stücke geben: geschieht dies aber bey Allen ohne Ausnahme, so dürfte dadurch Mancher abgeschreckt werden, das Klavier zu erlernen, weil er sich unüberwindliche Schwierigkeiten dabey vorstellt.

## §. 10.

Eben so unrecht ist es, wenn man den Lernenden etwas spielen läßt, wovon er noch keinen deutlichen Begriff hat. Jede Kleinigkeit muß ihm vorher, oder nach Umständen beym Spielen selbst, erklärt werden. Vorzüglich vortheilhaft ist es, wenn man sich mit ihm über das vorliegende Tonstück in eine kleine kritische Untersuchung einläßt, warum er z. B. jetzt diesen oder jenen Finger gebraucht; hier und da untersetzt, überschlägt; diese Noten geschwinder spielt, als jene u. s. w. Wenn man ihm alles erklärt hat, so lasse man es alsdann zur Probe den Lernenden selbst noch einmal aus einander setzen; daraus wird man bald bemerken, ob er alles gefaßt hat, und worin es ihm noch am meisten fehlt. Auch lernt er dadurch zugleich selbst etwas vortragen, sich in der Kunstsprache ausdrucken, und seine Ideen ordnen. Dann und wann mache man ihm allenfalls einen ungegründeten Einwurf, und lasse sich von ihm widerlegen; wenn er nämlich dazu schon weit genug ist.

## §. 11.

Personen, besonders männlichen Geschlechtes, die das Klavier lernen wollen, sollten sich freylich mit sol-

chen Arbeiten, wodurch die Finger steif werden, gar nicht abgeben; da das indeß nicht bey allen Musiklernenden zu vermeiden ist, so muß man ihnen wenigstens vorher sagen, daß sie in diesem Falle keine sehr fertigen Spieler werden können. Wer aber die Musik, und besonders das Klavierspielen, zu seiner Hauptbeschäftigung machen will, der muß dergleichen Arbeiten schlechterdings unterlassen, weil es nicht möglich ist, sich mit steifen Fingern die nöthige Fertigkeit zu erwerben.

§. 12.

Das Klavier muß immer rein gestimmt seyn, wenn das Gehör nicht verdorben, und der Schüler dadurch zur Erlernung des Singens oder eines andern Instrumentes z. B. der Violine ꝛc. unfähig werden soll.

§. 13.

Man hüte sich beym Unterrichten, besonders im Anfange, Klavierauszüge von Operetten, Oratorien, Kantaten u. d. g. zu wählen; denn durch diese Stücke, die in ihrer Art vortrefflich seyn können, wird die Fingersetzung des Lernenden sehr vernachlässiget, und besonders die linke Hand oft auf immer verdorben. Die wenigsten Klavierauszüge sind hierzu brauchbar, ob sie gleich in der Folge, wenn sich der Scholar schon eine gute Fingersetzung eigen gemacht hat, zur Bildung des Geschmackes ꝛc. nützlich werden können.

§. 14.

Der Lehrer darf zum Unterrichten nicht immer Stücke von Einem Meister wählen, denn jeder hat seine besondere Manier, mit der man endlich bekannt wird, und für die man dann vielleicht ausschließende

Vor-

Vorliebe gewinnt; deswegen ist aber der Lernende noch nicht im Stande, die Arbeiten anderer Tonsetzer, wenn sie auch nicht schwerer, vielleicht wohl gar leichter sind, nach dem Sinne des Komponisten vorzutragen. Man muß daher dem Scholaren durch die Abwechselung nützlich zu werden suchen.

§. 15.

Ein anderer Fehler wird sehr oft dadurch begangen, daß man den Anfänger die Stücke so lange spielen läßt, bis er sie auswendig kann. Zur Erreichung eines gewissen Endzweckes, von welchem weiter unten mehr, mag das gut seyn: aber im Notenlesen, in der Eintheilung derselben, im Takte, in der Fingersetzung ꝛc. nimmt der Schüler bey dieser Uebung wenig oder gar nicht zu, weil er, ohne sich etwas dabey zu denken, zuletzt bloß maschinenmäßig handelt. Besser ist es daher, wenn man ihn das aufgegebene Tonstück nur so lange üben läßt, bis er es in einer sehr mäßigen Bewegung zusammenhängend spielen kann.

§. 16.

Wenn der Scholar einen richtigen und guten Vortrag bekommen soll – und das soll er doch wohl? – so muß ihm der Lehrer das aufgegebene Stück, anfangs zwar simpel, (ohne willkührliche Zusätze,) aber mit Ausdruck vorspielen. Nur würde ich dies alsdann erst thun, wenn der Schüler schon so ziemlich damit fertig werden kann; denn sonst lernt er es vielleicht nur nach dem Gehöre, und beschäftiget bloß das Gedächtniß, aber nicht den Verstand – und das soll er niemals. Außerdem trägt das öftere Hören guter Musiken, vorzüglicher Spieler, und besonders gefühlvoller Sänger, ungemein

viel zur Bildung des Geschmackes bey. Wer zugleich noch auf einem andern Instrumente z. B. auf der Violine, Flöte ꝛc. oder auch im Singen Unterricht haben kann, der wird desto größere Fortschritte im Klavierspielen machen.

§. 17.

Viele Lehrer pflegen eine geraume Zeit hindurch beym Unterrichten nur solche Stücke zu wählen, welche nichts, oder bloß ein ✕, allenfalls ein b, vorgezeichnet haben. In den ersten Stunden mag das hingehen, und gewissermaßen nöthig seyn: allein in der Folge lege man ihnen Stücke mit mehreren Kreuzen und Been vor, um sie bey Zeiten an die so genannten schweren Töne zu gewöhnen.

§. 18.

Damit der Anfänger die Tasten eher finden lerne, und nicht immer von den Noten wegzusehen nöthig habe, kann man ihn einige Stücke, aber nur Einige, auswendig lernen und im Finstern spielen lassen. Daß er aber anfangs nie von den Noten wegsehen und die Klaves suchen solle, erwarte man nur nicht – so schädlich auch dies Wegsehen des Zusammenhanges wegen ist –; denn selbst der geübteste Klavierspieler thut dann und wann einen Blick auf die Finger. Indeß ist es allerdings des Lehrers Pflicht, den Anfänger, wo möglich, davon abzuhalten. Bey stufenweise folgenden Tönen darf man ihm das Wegsehen von den Noten nur etwa in den ersten Stunden, und dann nicht mehr erlauben: allein bey Sprüngen möchte dieses Hülfsmittel sogleich nicht zu entbehren seyn; nur muß man die erwähnte Nachsicht nicht zu lange gebrauchen.

§. 19.

Die ersten Uebungsexempel, und sollten es auch nur die Tonleitern der gewöhnlichern Töne C, G, D, F etc. seyn, lasse man den lernenden anfangs mit der rechten Hand allein spielen. Kann er damit in mäßiger Geschwindigkeit fertig werden, so nehme man dieselbe Uebung mit der linken, und alsdann erst das Spielen mit beyden Händen zugleich vor. Denn die Beyspiele mögen auch noch so leicht seyn, so gehört doch schon einige Fertigkeit dazu, wenn man mit beyden Händen zu gleicher Zeit spielen soll.

§. 20.

Damit sich der Anfänger, nach einiger erlangten Kenntniß, auch in des Lehrers Abwesenheit üben könne, und dabey in der Fingersetzung nicht fehle, so bestimme man durch Zahlen bey den ersten Uebungsexempeln jeden Finger; in der Folge thue man dies nur bey gewissen verführerischen Stellen, alsdann bloß bey einzelnen Noten. Kann man ihm endlich selbst schon genugsame Einsicht und Beurtheilung zutrauen, so sind diese Winke nicht mehr nöthig.

§. 21.

Der Triller muß schon in den ersten Stunden fleißig geübt werden, jedoch anfangs ganz langsam, und nur nach und nach etwas geschwinder, aber so, daß der lernende beyde Tasten, ohne die Finger dabey zu hoch aufzuheben, mit gleicher Stärke und Geschwindigkeit anschlage. Wer aber den Triller nur selten und anfangs gar nicht übt, der dürfte ihn in der Folge wohl schwerlich gut lernen; es wird immer ein so genanntes Meckern bleiben. Mancher übrigens recht

brave Klavierspieler könnte hiervon einen redenden Beweis abgeben.

§. 22.

So nöthig und schön die Geschwindigkeit beym Klavierspielen ist, so schädlich kann sie dem Anfänger werden, wenn man ihn zu früh dazu anhält. Denn gemeiniglich leidet dabey die Deutlichkeit; gewisse Töne werden so ganz unmerklich überhüpfet; die richtige Fingersetzung wird vernachlässiget, und was der Uebel mehr sind.

§. 23.

Viele Personen pflegen zu eilen, (nach und nach immer geschwinder zu spielen,) Andere verfallen in den entgegengesetzten Fehler, den man anhalten (schleppen) nennt; der Lehrer hat daher sorgfältig darauf zu sehen, daß die Lernenden bis zur letzten Note in der angefangenen Bewegung bleiben. Wollen Erinnerungen nicht fruchten, so nehme man das Taktschlagen oder die Violine zu Hülfe. Schläfrigen Personen würde ich in dieser Absicht viele geschwinde, feurigen aber oft langsame Stücke zu spielen geben.

§. 24.

Alle unanständige Mienen, Verzuckungen, Grimassen, wie sie den Namen haben mögen, desgleichen das Stampfen mit den Füßen, die Abtheilung des Taktes durch eine Bewegung des ganzen Körpers, das Schütteln oder Nicken mit dem Kopfe, das Schnauben bey dem Triller oder bey einer schweren Passage, u. dgl. muß man dem Lernenden, ohne Rücksicht des Standes und Geschlechtes, gleich anfangs nicht zulassen. Mancher Musiker, welcher uns durch sein

Spie-

Spielen entzückt, schwächt den guten Eindruck merklich, wenn seine karrikaturmäßigen Ziererenen uns entweder zum lachen reitzen, oder wenn dessen scheinbare Konvulsionen die Anwesenden wohl gar in Furcht und Schrecken setzen. – Ob übrigens eine dem Charakter des Stückes entsprechende Miene etwas zur Verstärkung des Ausdruckes beytragen könne, wird im Kapitel vom Vortrage untersucht werden.

## §. 25.

Dann und wann lasse man seine Scholaren das, was sie gelernt haben, in Gegenwart mehrerer, auch wohl fremder Personen und Musikkenner spielen. Dies hat einen doppelten Nutzen. Einmal unterhält es die Lust ungemein, wenn der Lernende Gelegenheit hat, seine gemachten Fortschritte zu zeigen; sodann bekommt er dadurch zugleich eine anständige Dreistigkeit, woran es vielen schon geübten Spielern sehr zu ihrem Nachtheile fehlt. Hat der kleine Virtuose seine Stücke so vorgetragen, daß man damit zufrieden seyn kann, so wird ein ihm ertheiltes Lob, mit der Ermahnung zum fernern Fleiße verbunden, bey einer solchen Gelegenheit mehr fruchten, als in einer gewöhnlichen Lehrstunde. Fallen die ersten Versuche von der Art nicht nach Wunsch aus, so tadle man ihn deswegen nicht, oder wenigstens mit vieler Mäßigung. Denn in solchen Fällen hat gewöhnlich die den Mehrsten eigene Schüchternheit an der mißlungenen Ausführung den größten Antheil.

## §. 26.

Die Finger müssen beym Spielen alle geübt werden, weil gewisse Stellen vorkommen, welche ohne den

Dau-

Daumen oder kleinen Finger gar nicht, oder nur sehr unbequem und holpericht heraus zu bringen sind. Es ist daher unrecht, diese beyden Finger, besonders aber den Daumen, ganz müßig zu lassen, oder nur im höchsten Nothfalle zu gebrauchen. Unsere jetzigen Tonstücke sind größtentheils so beschaffen, daß man oft noch mehrere Finger zu haben wünschen möchte.

§. 27.

Weil bey dem Spielen selbst viel darauf ankommt, in welcher Lage man vor dem Klaviere sitzt (oder steht,) um die Hände und Finger ungezwungen, und mit der nöthigen Leichtigkeit gebrauchen zu können, so beobachte man die folgenden allgemeinen Regeln:

1) Man muß gerade vor dem eingestrichenen c sitzen, damit man so wohl die höchsten als tiefsten Töne bequem erreichen könne.

2) Der Leib muß ungefähr 10 bis 14 Zoll vom Griffbrete entfernt seyn. Es versteht sich aber, daß eine Person, die noch sehr kurze Arme hat, den Stuhl etwas näher rücken kann.

3) Man darf weder zu hoch noch zu niedrig sitzen, sondern so, daß der Elbogen merklich d. h. einige Zoll höher ist, als die Hand. Denn es ermüdet sehr, und hemmt die nöthige Kraft beym Spielen, wenn man die Hände eben so hoch oder höher, als den Elbogen, halten muß, weil dadurch die Nerven gespannt werden. (Die Arme dürfen zwar nicht an den Leib gepreßt, aber auch nicht zu weit davon entfernt seyn.)

§. 28.

Auf die gute und richtige Haltung der Hände und Finger kommt nicht weniger an, daher merke man sich hierbey folgende Regeln:

1) Die drey längern (mittlern) Finger müssen immer etwas eingebogen, der Daumen und kleine aber gerade vorwärts (ausgestreckt) gehalten werden, damit man, wegen der Kürze dieser letztern, nicht die Hände und Arme bald vorwärts schieben, bald wieder zurück ziehen muß. Bloß bey großen Sprüngen und weiten Spannungen ist es nothwendig, und also erlaubt, die drey längern Finger ausgestreckt (steif, nicht eingebogen,) zu halten.

2) Der Daumen muß immer über der Tastatur befindlich seyn, folglich darf er nie herab hangen, oder an das Leistchen gestemmt werden, weil durch die genannten beyden Fehler unter andern unvermeidliche Lücken (fehlerhafte Trennungen der Gedanken) entstehen würden, ehe der Daumen auf seinem Platze wäre.

3) Die Hände müssen immer (ziemlich) gleich hoch über dem Griffbrete seyn. Es ist daher unrecht, wenn man sie z. B. bey abgestoßenen Tönen zu merklich in die Höhe hebt, oder bey gezogenen (geschleiften) Stellen fast auf den Tasten liegen läßt, weil leicht eine fehlerhafte Ungleichheit im Vortrage daraus entsteht.

§. 29.

Außer diesen Regeln, welche sich auf die richtige Haltung der Finger und Hände beziehen, hat der Lehrer anfangs vorzüglich darauf zu sehen, daß die Scholaren, wenn die Dauer der vorgeschriebenen Noten vorüber ist, jeden Finger sogleich von den Tasten abheben, und keinen so lange liegen lassen, bis sie ihn wieder brauchen. Denn durch den so gewöhnlichen Fehler, daß Anfänger oft alle fünf Finger auf den Tasten haben, entsteht, außer der unrichtigen Harmonie, ein

matter

matter und unzusammenhängender Vortrag, weil die Finger, wenn man sie nöthig hat, oft noch weit von ihrer Stelle entfernt sind.

§. 30.

Da jedem Klavierspieler daran gelegen seyn muß, sein Instrument in gutem Stande zu erhalten, so will ich hier das Nöthigste darüber anmerken.

Die Feuchtigkeit schadet dem Klaviere eben so sehr, als Zugluft und zu große Hitze. Sogar das ist dem Instrumente schädlich, wenn man es lange nicht gebraucht; da hingegen das öftere Spielen darauf viel zur Verbesserung des Tones beyträgt. Nur hüte man sich vor allzu starkem Aufschlagen, übermäßigem Gehacke u. dgl. damit nicht das Klavier vor der Zeit klappernd werde.

Anm. 1. Wenn z. B. in einem feuchten Zimmer oder durch irgend einen Zufall die nicht übersponnenen Saiten feucht und rostig geworden sind, so nimmt man weiches Leder, bestreicht es mit nicht allzu heiß gemachtem Leime, streut sehr feinen (gesiebten) Kieselsand, oder klar gestoßenen Bimstein darunter, und läßt es zusammen trocken werden; alsdann fährt man damit so lange über die Saite hin und her, bis die Rostflecken weg sind. Allenfalls kann man die Saiten bloß mit Kreide, die aber nicht steinig seyn darf, von den Rostflecken reinigen.

Anm. 2. In der Zugluft z. B. nahe an einem Fenster, bey einer Thüre u. s. w. verstimmt sich das Klavier leicht; auch aus diesem Grunde darf man es also der Zugluft nicht aussetzen. Damit sich aber das Klavier auch außerdem nicht so sehr verstimme, muß es fest (unbeweglich) stehen. Man lege daher etwas unter die Füße des Gestelles, wenn der Fußboden nicht überall gleich hoch ist; denn sonst senkt sich der so genannte Körper des Klavieres auf einer oder der andern Seite, und dann ist,

ande-

anderer nachtheiligen Folgen nicht zu gedenken, das Verstimmen unvermeidlich.

§. 31.

Es ist nicht rathsam, wenn eine Taste stockt, gleich etwas davon abzuschaben, oder wohl gar die Löcher derselben (unter dem Leistchen) weiter zu machen. Oft liegt der Fehler bloß an den fischbeinenen Stiftchen, welche am Ende der Tasten in die Einschnitte gehen; wenn sie z. B. splitterig, zu lang oder auch zu kurz sind, und also im letztern Falle nicht völlig in die erwähnten Einschnitte reichen, sondern aus ihrer Bahn geschnellt werden, und alsdann hängen bleiben rc. Oft klemmen sich die messingenen Blätter zwischen die Saiten; es kann Staub oder ein Sandkörnchen in die Löcher der Tasten gekommen seyn u. d. m. Diese kleinen Fehler sind alle sehr leicht zu verbessern, wenn man z. B. neue Stiftchen einsetzt; die messingenen Blätter wieder gerade unter die Saiten biegt; die Löcher der Tasten mit einer Krähenfeder rein macht rc. Sind alle diese Mittel fruchtlos, so ist es alsdann immer noch Zeit, zu untersuchen, wo ein Klavis sich reibt, und an derselben Stelle etwas davon abzuschaben, wenn dem Stocken dadurch, daß man die eisernen rc. Stifte unter dem Leistchen ein wenig nach der andern Seite biegt, nicht abgeholfen werden kann.

§. 32.

Das Klappern entsteht oft, wenn die unter den Tasten befindlichen Tuchstreifen oder Unterlagen schadhaft geworden sind; man nimmt daher die alten abgenutzten heraus und legt neue unter. Rührt es aber von den zu weit gewordenen Löchern her, so muß man

sie

sie ausfüttern oder stärkere Stifte einsetzen lassen. Auch kann das Klappern entstehen, wenn die fischbeinenen Stiftchen sehr abgenutzt sind, oder gar fehlen; weil sich alsdann die Tasten beym Anschlagen hin und her schieben ꝛc.

§. 33.

Wenn man nicht auf dem Klaviere spielt, so muß die Decke zugemacht werden. Denn theils wird es dadurch einigermaßen vor der Zugluft verwahret; theils hält man durch diese Vorsicht die Mäuse ab, welche, wie bekannt, den Saiten vielen Schaden thun; – auch verhütet man dadurch, daß sich nicht so viel Staub ansetzt. Dringt dieser dennoch ein, so muß man das Klavier dann und wann davon reinigen, weil, außer andern nachtheiligen Folgen, der Ton dadurch gedämpfet wird. Nur blase man den Staub nicht mit dem Munde weg, weil die Saiten von dem Hauche anlaufen, und rostig werden. Besser ist hierzu ein kleiner Blasebalg, wenn man mit einer Feder nicht überall hinreichen kann.

Anm. Was beym Stimmen und Aufziehen einer Saite zu beobachten ist, das muß ich dem mündlichen Unterrichte des Lehrers überlassen. Uebrigens füge ich hier nur noch die Anmerkung hinzu, daß es sehr nützlich wäre, wenn der Lehrer beym Aufziehen einer Saite den Scholaren, auch den Vornehmern, selbst Hand anlegen ließe, und ihm die kleinen Vortheile dabey zeigte. Denn oft ereignen sich Fälle, worin man diese Kenntniß sehr nöthig hat.

---

Erstes

# Erstes Kapitel.

## Erster Abschnitt.

### Von der Abtheilung des Klavieres in Oktaven; von der Benennung der Noten; von den Schlüsseln und Versetzungszeichen.

§. 1.

Die beweglichen Theile (Werkzeuge) worauf man spielet, oder wodurch die Saiten, vermittelst eines Druckes mit den Fingern, klingend gemacht werden, nennt man **Tasten**. (**Klaves.**) Alle Tasten zusammen heißen die **Klaviatur**, (das **Griffbret**, die **Tastatur.**)

§. 2.

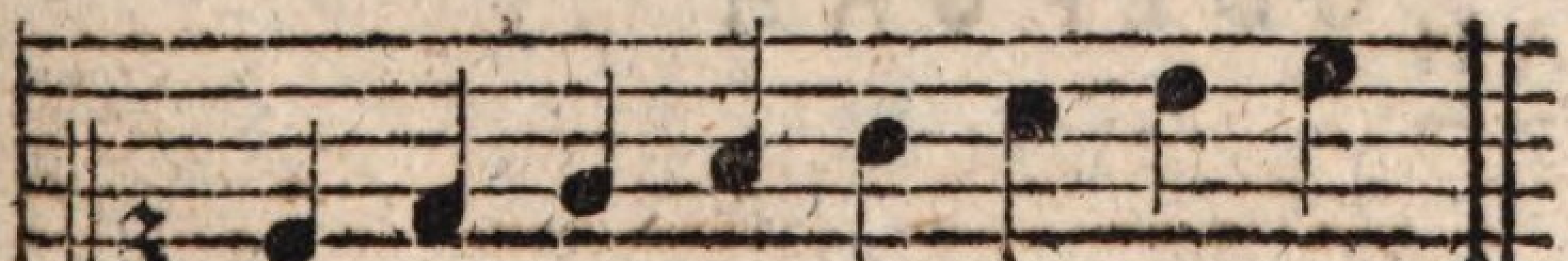
Einige Tasten liegen tiefer, andere höher. Die erstern mögen, der Kürze wegen, **Unter-**, die letztern aber **Obertasten** heißen.

Wer die erstere Gattung lieber breite, größere, längere oder untenliegende, und die zweyte schmale, kleinere, kürzere oder obenliegende Tasten nennen will, der kann es thun: aber falsch ist es, die untenliegenden Klaves ganze, und die Obertasten halbe Töne (Semitone) zu nennen; so häufig das auch geschieht. Weiter unten §. 15. Anm. 1. mehr hiervon.

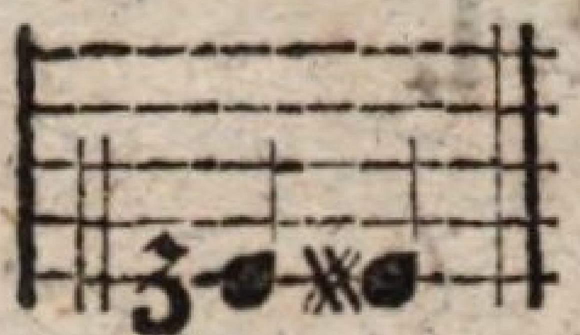
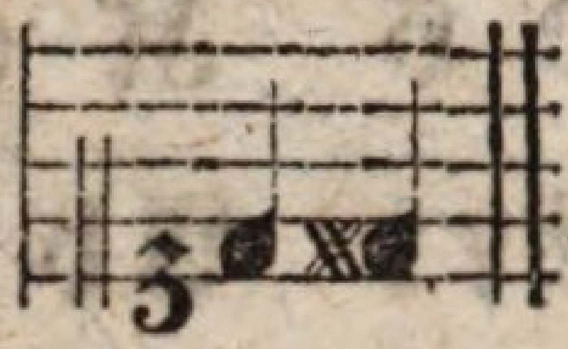
§. 3.

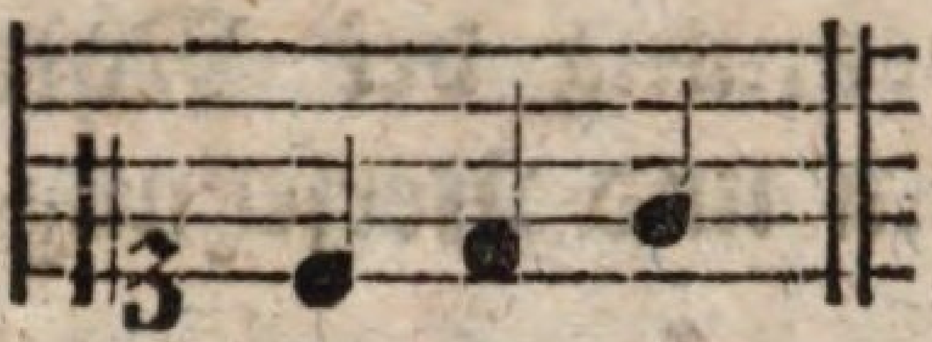
Eine Reihe von acht stufenweise folgenden Tönen heißt eine **Oktave**; z. B.

1 2 3 4 5 6 7 8



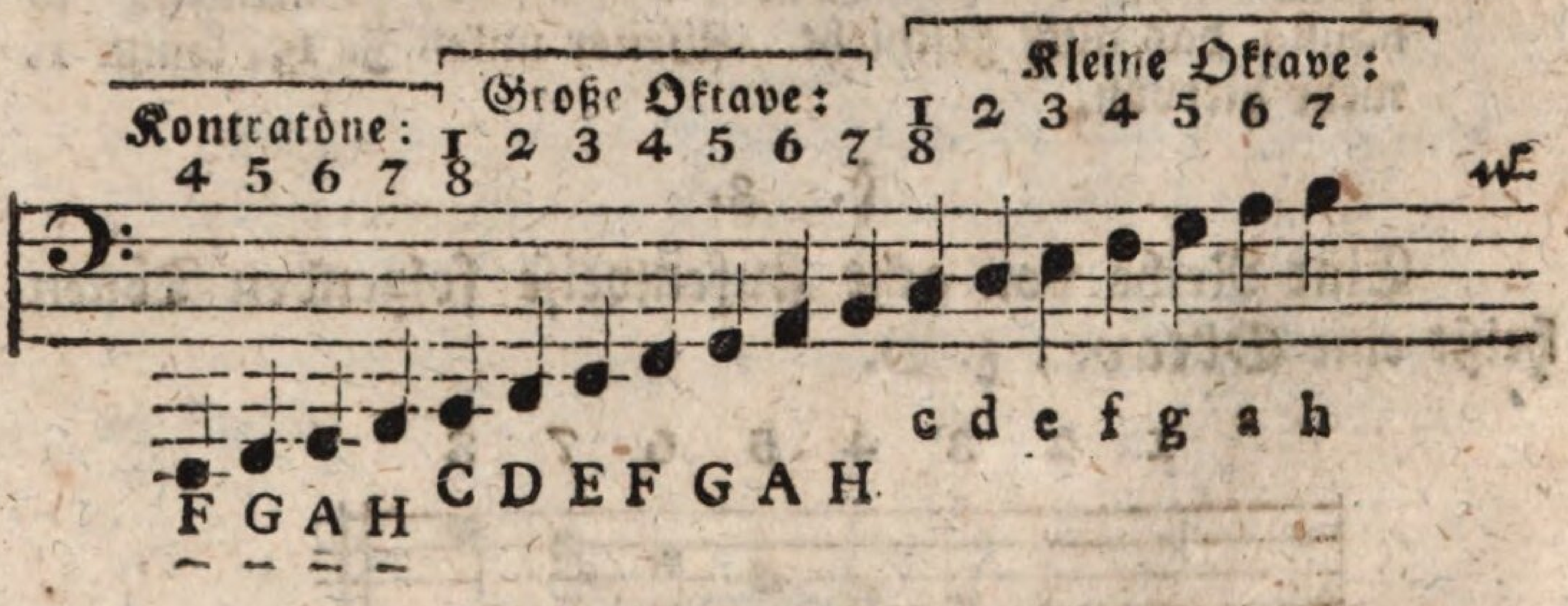
Unter Stufe (Ton= oder Klangstufe) wird eine jede Linie und ein jeder Zwischenraum (spatium) verstanden. Sonach stehen z. B. c und cis


desgl. d und dis

auf Einer Stufe; c, d und e hingegen nehmen drey verschiedene Stufen ein, z. B.

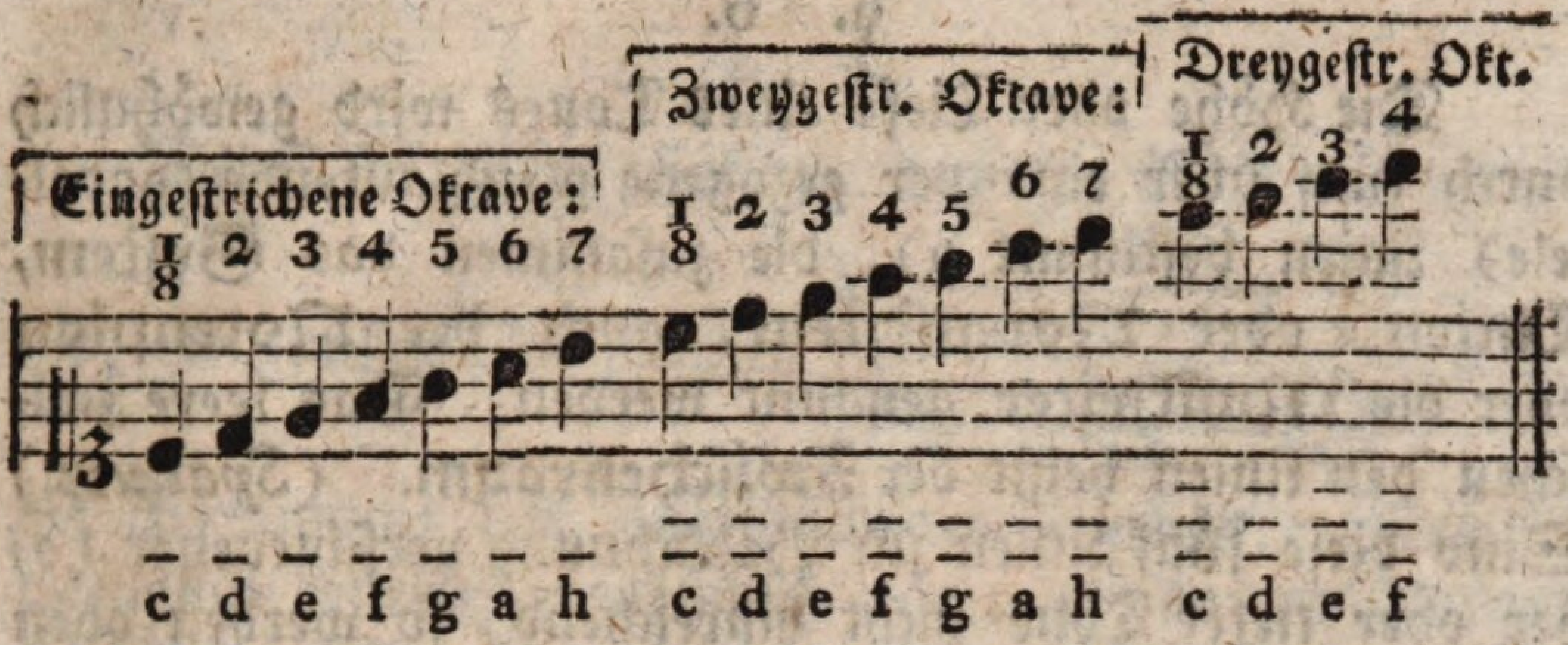


§. 4.

Jedes Klavier enthält wenigstens vier, auch wohl noch einige Töne über fünf vollständige Oktaven. Die erste, vom großen C – man zählt von der linken zur Rechten – bis zum nächsten H heißt die große Oktave; die folgende zweyte wird die kleine oder ungestrichene genannt; bey der dritten sagt man die eingestrichene, (einmal gestrichene,) und bey der vierten die zweygestrichene (zweymal gestrichene) Oktave. Die Töne unter dem großen C haben die Benennung Kontratöne erhalten, und die über dem zweygestrichenen h heißen dreygestrichene, (dreymal gestrichene,) nämlich so:




Ein=




Hieraus sieht man, daß der erste Ton einer folgenden Oktave, wenn sie nicht mangelhaft seyn soll, zugleich die letzte Stelle der vorhergehenden Oktave mit vertreten muß.

Anmerkung. Die Benennung der Oktaven ist aus der ehedem gebräuchlichen so genannten deutschen Notentablatur entstanden, worin man die Töne, anstatt der Noten, durch Buchstaben bestimmte. Um nun eine Oktave von der andern unterscheiden zu können, setzte man Striche über die Buchstaben; nämlich: C, c, $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$, ꝛc. wie dies in den vorhergehenden Beyspielen unter den Noten bemerkt worden ist.

## §. 5.

Die Noten vertreten in der Musik die Stelle der Buchstaben in den Sprachen. Zur Benennung derselben bedient man sich, seit **Gregors des Großen** Zeiten, der sieben ersten Buchstaben des Alphabetes, nämlich: a, b,*) c, d, e, f, g; welche in allen Oktaven wiederholt werden. Gegenwärtig fängt man gewöhnlich vom c an, folglich entsteht daraus diese Ordnung: c, d, e, f, g, a, h. (b.)

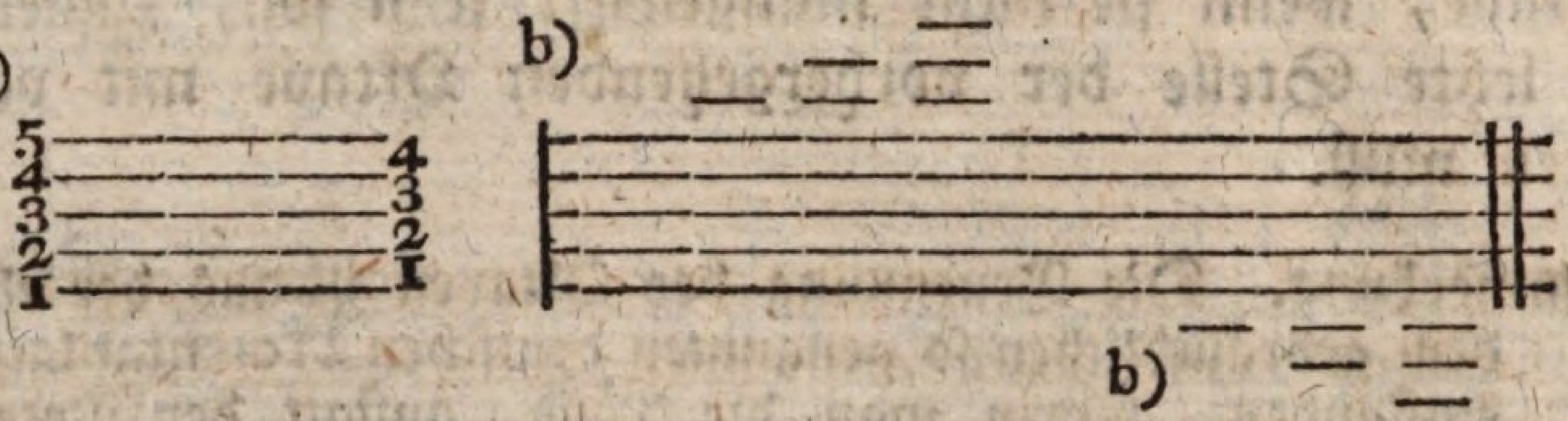


*) Der Buchstabe B wurde ehedem schicklicher für unser H gebraucht.

§. 6.

Die Höhe oder Tiefe eines Tones wird gewöhnlich durch fünf über einander gezogene gleichlaufende (parallele) Linien bestimmt a), die zusammen das **System, Linien- oder Notensystem,** auch der **Notenplan** oder die **Musikleiter** genannt werden. Das Leere zwischen den Linien heißt der **Zwischenraum.** (*Spatium.*) Sind diese fünf Linien zur Bezeichnung verschiedener hoher oder tiefer Töne nicht hinreichend, so werden oben oder unten noch mehrere hinzu gefügt, die man **Nebenlinien** nennt b).

a) b)




§. 7.

Nun würde man aber doch noch nicht wissen, wie diese oder jene Linie zu benennen sey, daher war es nöthig, zuerst eine Stufe für irgend einen Buchstaben festzusetzen, nach welchem man die übrigen der Reihe nach ordnen konnte. Um nun diesen ersten Ton zu bestimmen, wählte man gewisse Zeichen, welche gleichsam den Aufschluß zur Benennung der Noten geben; und diese Zeichen sind die so genannten **Schlüssel.**

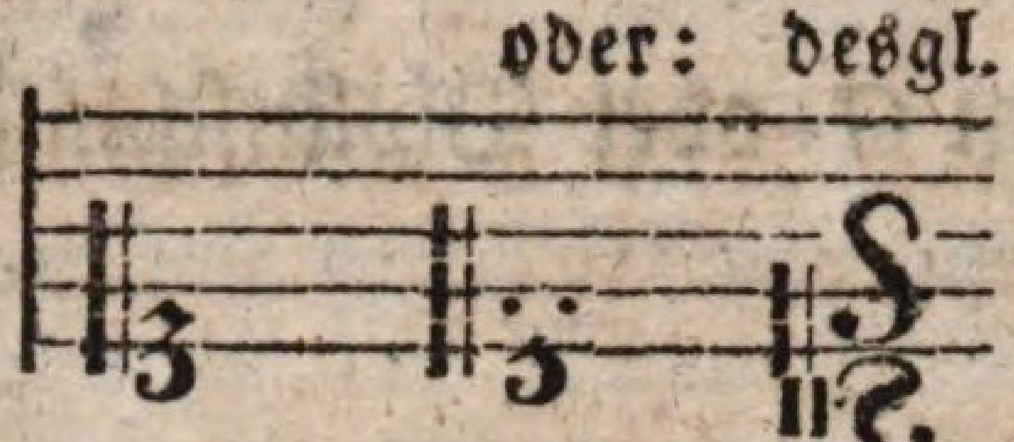
§. 8.

Diese Schlüssel werden zu Anfange eines Tonstückes der ersten Notenreihe, oder besser jedem folgenden Systeme vorgesetzt. Oft wird auch in der Mitte ꝛc. der Zeile ein solcher Schlüssel angezeigt, wenn z. B. in dem Systeme für die linke Hand anstatt des F-Schlüssels ein andrer eintritt u. s. w. Man hat deren überhaupt drey, nämlich 1) den C-, 2) den F-, und 3) den G-Schlüssel.

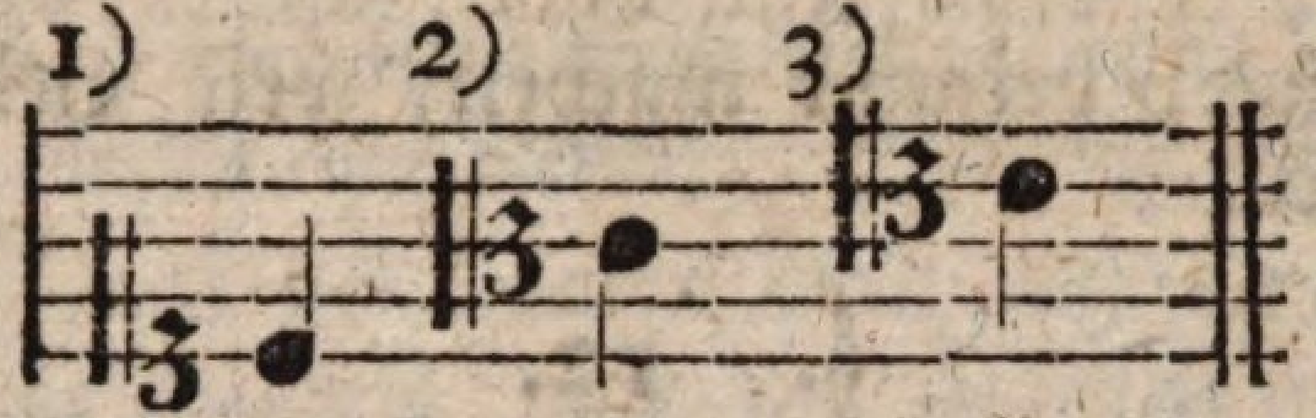
§. 9.

## §. 9.

Der C-Schlüssel zeigt an, daß eine Note auf der Linie, worauf dieses Zeichen




steht, die Benennung des eingestrichenen c erhält. Man bedient sich desselben gewöhnlich noch: 1) für den Diskant, 2) für den Alt, und 3) für den Tenor:

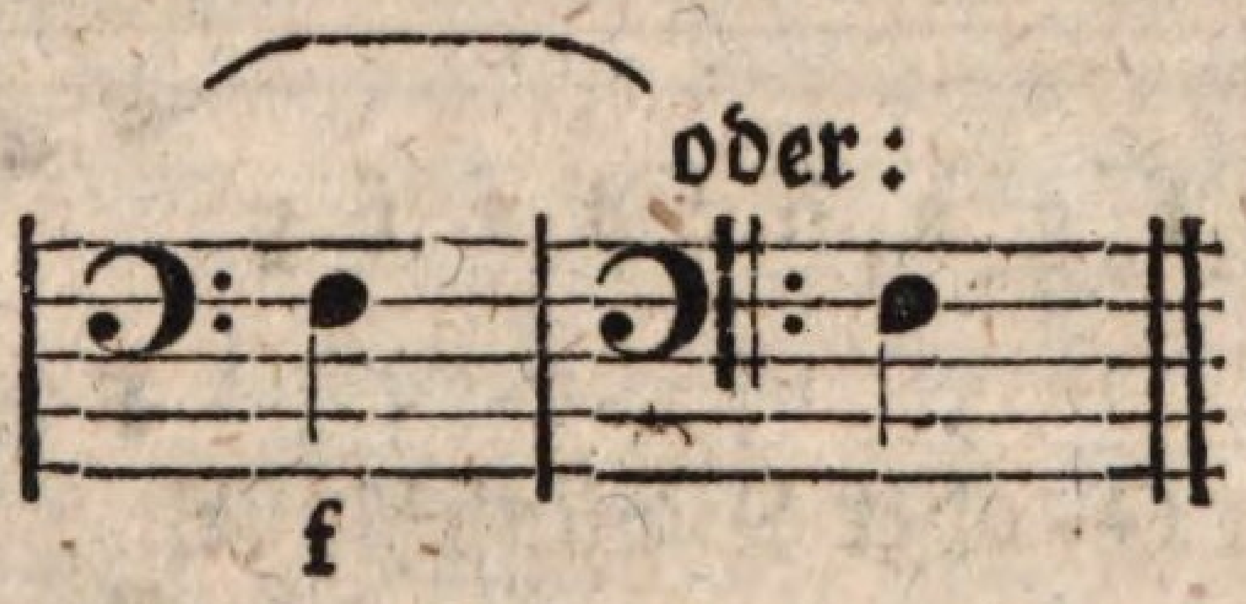



folglich heißt im Diskante die **unterste** oder **erste** Linie c, (denn man zählt von unten in die Höhe;) im Alte hingegen steht dasselbe c auf der **dritten**, und im Tenore auf der **vierten** Linie.

Anm. In Klavierstücken kommt gegenwärtig, zur grossen Erleichterung für den Spieler, gewöhnlich nur der erste von diesen C-Schlüsseln, nämlich der für den Diskant vor.

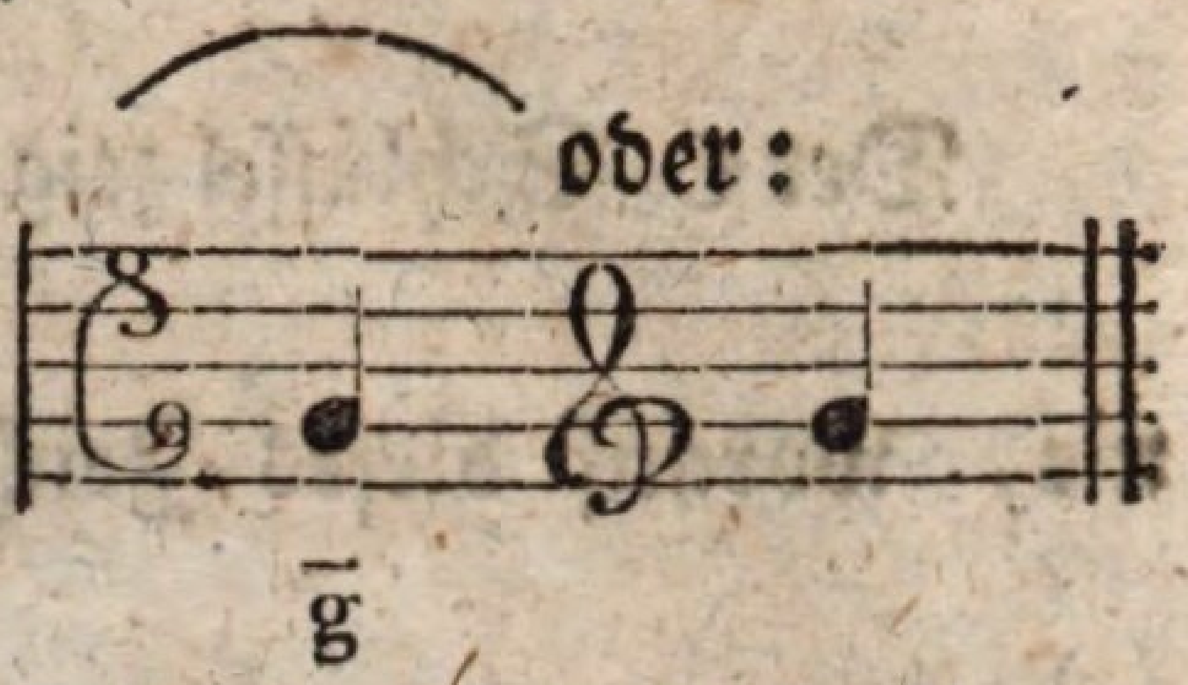
## §. 10.

Der F-oder Baßschlüssel wird so angezeigt:




Hier erhält die Note auf der Linie zwischen den zwey kleinen Punkten (:) oder Strichen (=) die Benennung des ungestrichenen f. Gegenwärtig ist der F-Schlüssel, wenigstens in Deutschland, nur auf der vierten Linie gebräuchlich.

## §. 11.

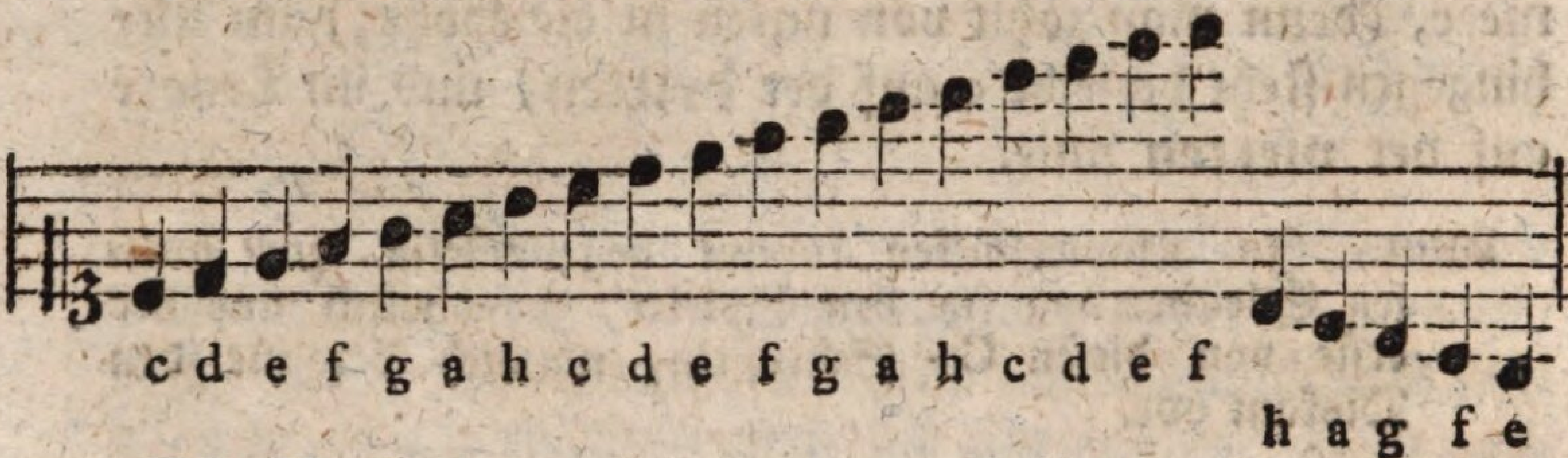
Im G-oder Violinschlüssel: 


bezeichnet das untere Pünktchen (oder o) das eingestrichene g.

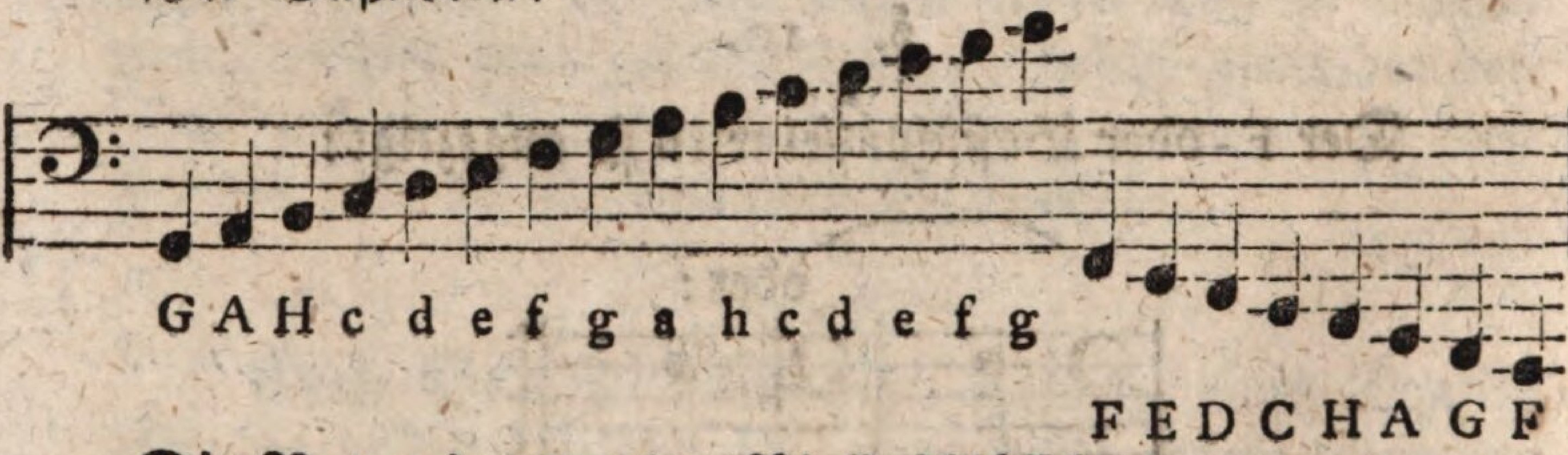
Ein Anfänger braucht zwar nur die Diskant- und Baßnoten zu kennen; in der Folge aber muß er sich auch mit dem Violinschlüssel bekannt machen, weil viele Klaviersachen darin stehen.

## §. 12.

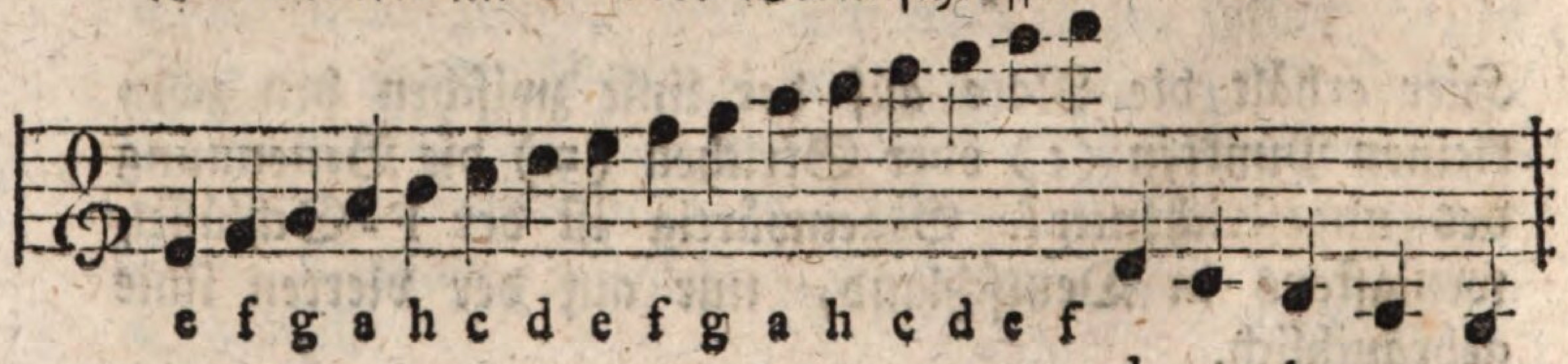
Die Diskantnoten heißen:




Die Baßnoten:




Die Noten im G-oder Violinschlüssel.




Da

Da die Anfänger mit der Erlernung der Noten oft eine geraume Zeit hindurch gequält werden, weil manche Lehrer eine bloße Gedächtnissache daraus machen: so will ich eine Lehrart vorschlagen, die vor mancher andern den Vorzug hat, daß sie sehr leicht ist.

Zuerst würde ich den Anfänger mit den Diskantnoten allein beschäftigen, ihn aber vorher die sieben Buchstaben: c d e f g a h, und allenfalls noch das c vor- und rückwärts auswendig lernen lassen. Anfangs zeigte ich ihm nur eine einzige Note, z. B. das eingestrichene c auf der ersten Linie. Nun ließe ich den Lernenden, ohne dabey auf die Geltung Rücksicht zu nehmen, mehrere Noten, die auf eben derselben Linie stehen, und folglich auch alle c heißen, selbst aufsuchen. Hierauf verführe ich etwa mit dem $\bar{g}$ auf der dritten Linie eben so; alsdann zeigte ich ihm das $\bar{e}$ und $\bar{h}$, auf der zweyten und vierten Linie. Nun wirds ihm nicht schwer werden, auch die Noten in den Zwischenräumen zu benennen. Denn wenn er weiß, daß die Note auf der ersten Linie $\bar{c}$, und die auf der zweyten $\bar{e}$ heißt, so wird er leicht begreifen, daß das dazwischen liegende d in dem ersten Zwischenraume stehen muß u. s. w.

Mit den Baßnoten kann man ihn, nach Beschaffenheit seiner Fähigkeiten, noch acht bis vierzehn Tage verschonen.

Wären nun dem Schüler die Noten hinlänglich bekannt, so würde ich ihm die Tasten, und zwar nach ihrer Lage, *) bekannt machen. Dies kann anfangs etwa mit c und f geschehen. Man sagt ihm nämlich, daß alle breite Tasten, neben welchen rechts zwey kurze (Obertasten) liegen, c heißen, und läßt ihn nunmehr selbst alle fünf c aufsuchen. Beym f liegen rechts drey kurze Tasten. Oder will man dem Anfänger lieber die Tasten d zuerst bekannt machen, so versteht es sich, daß man ihm alsdann eine schmale rechts, und eine links, zum Kennzeichen bestimmt.

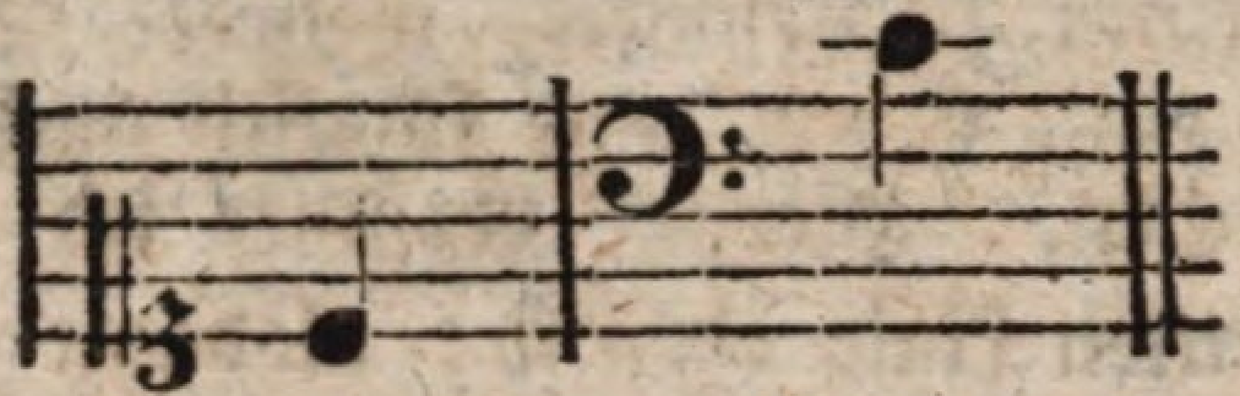


*) Die Methode, auf jede Taste die Benennung derselben zu schreiben, oder Buchstaben darauf zu kleben, scheint mir nicht die beste zu seyn; denn der Schüler sucht, ohne sich um die Lage der Tasten zu bekümmern, bloß seinen Buchstaben auf. Löscht oder nimmt man diesen nach einiger Zeit weg, so weiß der Lernende nicht viel mehr, als er vorher wußte.

Die übrigen Untertasten wird er bald selbst benennen lernen, wenn man ihm sagt, daß sie in eben der Ordnung, wie die Noten, auf einander folgen. Von den Obertasten braucht er nicht eher etwas zu wissen, bis etwa fis oder ein anderer Ton vorkommt; alsdann erklärt man ihm, daß z. B. die dem c nächste rechts liegende Obertaste in jeder Oktave cis heiße u. s. w.

Ist der Anfänger mit den Noten und Tasten so bekannt, daß er sie in und außer der Reihe zu benennen weiß, so würde ich ihm nunmehr sagen, daß diese Note:

oder:



das mittelste c auf dem Klaviere bezeichnet. Die Taste zu dem rechts liegenden $\bar{d}$ ꝛc. lernt er alsdann leicht finden.

Doch nun wieder zur Hauptsache.

## §. 13.

Die sieben Töne ohne ✕ und b werden **unabhängige** genannt. Jeder derselben hat gewöhnlich zwey **abhängige**, nämlich einen erhöheten und einen erniedrigten. Folglich giebt es, außer den zweymal erhöhten oder erniedrigten, vierzehn abhängige Töne. Zur Bezeichnung dieser letztern bedient man sich der so genannten **Versetzungszeichen**.

## §. 14.

Diese Versetzungszeichen können in zwey Klassen eingetheilt werden. In die erste gehören die **einfachen**, und in die zweyte die **doppelten**. Einfacher Versetzungszeichen giebt es überhaupt drey, nämlich 1) das **Erhöhungszeichen**: ✕ (Kreuz, b cancellatum, das gegitterte,) 2) das **Erniedrigungszeichen**: b, (das runde Be, b rotundum) und 3) das **Widerrufungs-**

oder

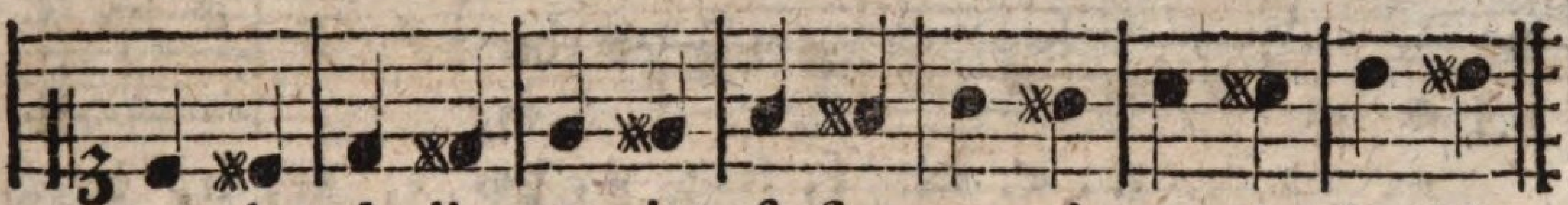
oder Wiederherstellungszeichen: ♮. (Quadrat, b quadratum, das viereckige Be.)

## §. 15.

Wenn ein solches x vor einer Note stehet, so wird dadurch der unabhängige Ton um einen halben Ton erhöhet. Diese erhöhten Töne erhalten ihre Benennung von den unabhängigen; man fügt nämlich dem Buchstaben der Hauptnote die Silbe *is* bey, folglich wird aus

{ c, d, e, f, g, a, h.
{ cis, dis, eis,*) fis, gis, ais,*) his.

oder in Noten:



c, cis; d, dis; e, eis; f, fis; g, gis, a, ais; h, his.

Anm. 1. Hierbey muß man dem Lernenden erklären, daß sich zwey zunächst liegende Tasten, es mögen breite oder schmale seyn, wie ein halber Ton zu einander verhalten. So beträgt z. B. die Entfernung von c zu cis, oder von cis zu d ꝛc. nur einen halben Ton, denn es liegt keine dritte Taste dazwischen. Aus diesem Grunde ist auch c mit h (oder f mit e) verglichen, nur ein halber Ton. Folglich ergiebt sich hieraus, daß es unrichtig ist, (§. 2. Anm.) die unten liegenden Tasten, einzeln betrachtet, ganze, und die obern halbe Töne zu nennen; denn die Größe eines Tones läßt sich nur alsdann erst bestimmen, wenn man ihn mit einem andern vergleicht, weil man dabey bloß auf die Entfernung beyder Töne sieht.

Liegt zwischen zwey Tasten noch Eine, wie zwischen c und d (cis), zwischen es und f (e), zwischen e und fis (f), zwischen fis und gis (g) ꝛc. so verhalten sie sich, ohne Rücksicht ihrer Lage, wie ganze Töne zu einander.

Anm. 2. Wenn ein Ton um einen halben erhöhet werden soll, so greift man, anstatt der vorgeschriebenen Taste, die nächste rechter Hand, es sey nun eine oben= oder untenliegende. Die Anfänger fehlen hierin sehr oft; denn wenn sie ein x vor einer Note sehen, so schlagen sie gewöhn=



*) Als zwey Silben ausgesprochen.

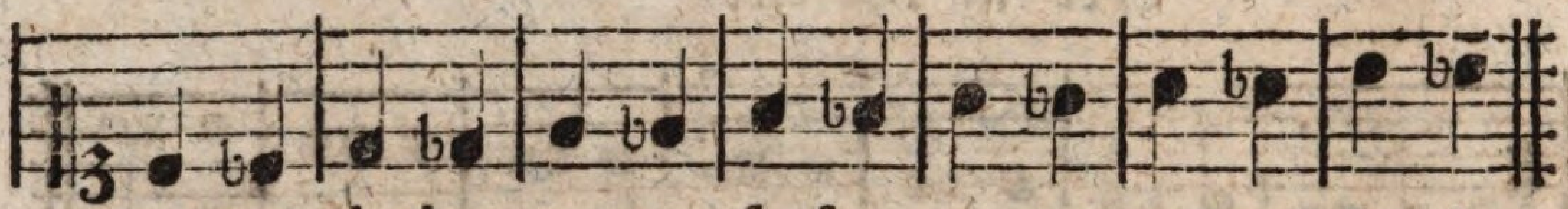
wöhnlich eine Obertaste an. Daß dies nicht immer statt finde, beweiset *eis*, welches man, aus Mangel einer eigenen Taste, wie *f* greifen muß; und eben so vertritt c die Stelle des *his*.

§. 16.

Steht ein b vor einer Note, so wird der Ton dadurch um einen halben erniedriget. Hierbey setzt man zu dem Buchstaben der Note die Silbe *es*, folglich wird

aus { c, d, e, f, g, a, h.
ces, des, es, fes, ges, as, b.

oder in Noten:



c, ces; d, des; e, es; f, fes; g, ges; a, as; h, b.

In Absicht auf die Benennung finden sich hierbey drey Ausnahmen; denn bey e sollte man ees, und bey a, aes sagen: allein der Bequemlichkeit wegen wird das mittlere e bey beyden weggelassen. B war ehedem selbst unabhängig und bezeichnete den Ton, welchen wir jetzt H nennen, in so fern sollte unser gegenwärtiges B eigentlich Bes heißen. – Man sehe §. 5. S. 16. die Note *).

Anm. Einen halben Ton tiefer greifen, heißt: anstatt der vorgeschriebenen unabhängigen, die zur Linken nächst liegende Taste anschlagen. Auch hierbey ist es also nicht immer richtig, eine Obertaste zu greifen, weil h und e die Stellen der Töne ces und fes vertreten müssen.

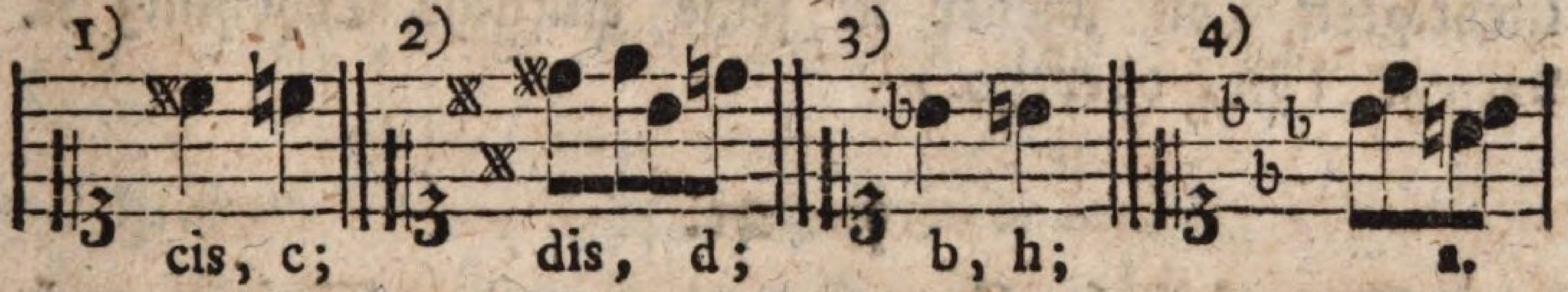
§. 17.

Wenn diese beyden Versetzungszeichen zu Anfang eines Tonstückes vorgezeichnet sind, so werden sie wesentliche genannt, und gelten, im Fall sie nicht durch eine neue Vorzeichnung widerrufen werden, das ganze Stück hindurch. Zu mehrerer Deutlichkeit, und um sich derselben immer zu erinnern, pflegt man sie bey jeder

der Notenzeile wieder anzumerken. Diejenigen Versetzungszeichen aber, welche nicht anfangs, oder vorn auf der Zeile, vorgezeichnet sind, sondern erst im Stücke selbst, bey der Ausweichung in andere Töne, unmittelbar vor den Noten stehen, heißen **zufällige**, und gelten eigentlich **nur Einen Takt** hindurch. Doch muß man diese Regel nicht zu strenge beobachten wollen; denn oft bleibt ein solches Versetzungszeichen mehrere Takte hindurch, oder wohl so lange gültig, bis es durch ein ♮ widerrufen wird.

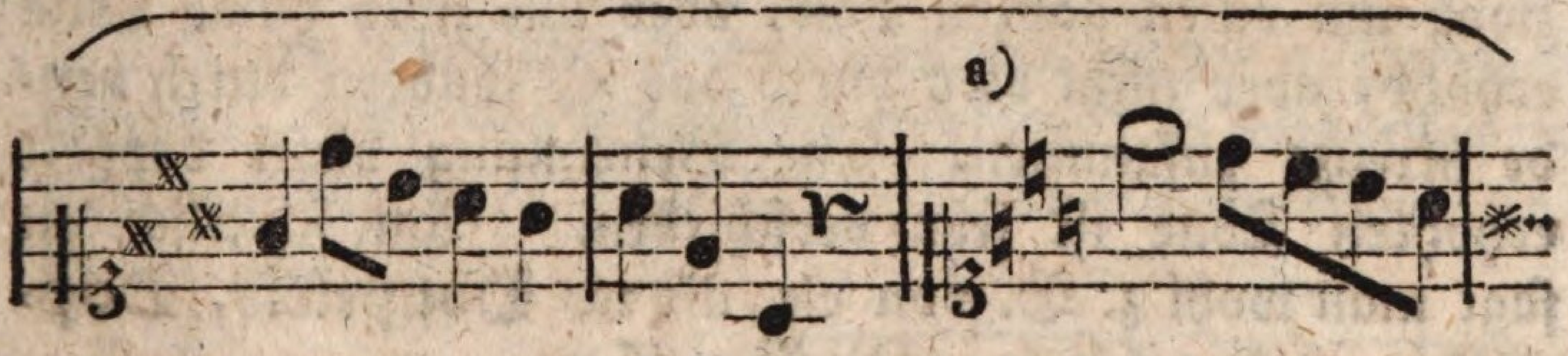
§. 18.

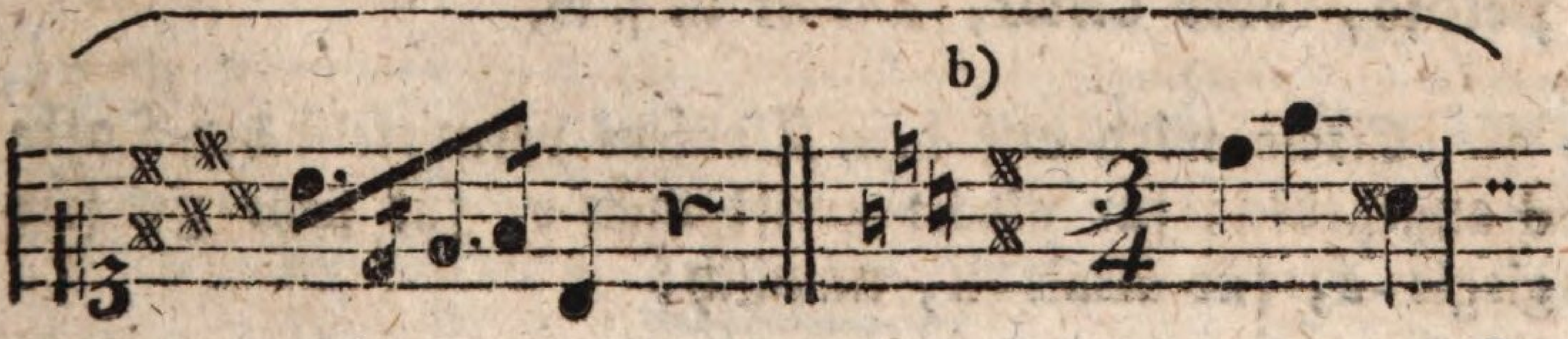
Wenn ein ♮ vor einer Note steht, so wird dadurch das vorher gegangene ✕ oder b ungültig, (aufgehoben,) das heißt: man greift in diesem Falle wieder denjenigen Ton, welchen die Note, ohne ♯ oder b, bezeichnet z. B.




§. 19.

Auch das ♮ wird dann und wann, wie die vorigen beyden Versetzungszeichen, gleichsam **wesentlich**, wenn nämlich die Vorzeichnung eines Tonstückes ganz a), oder nur zum Theil b), aufgehoben werden soll:




In

In dem Beyspiele a) werden alle Versetzungszeichen, bey b) aber von fünfen nur drey ungültig, und folglich die Quadrate gewissermaßen, wenigstens so lange wesentlich, bis wieder die erste oder eine andere Vorzeichnung eintritt.

Außerdem gilt das ♮ nur Einen Takt hindurch; doch kann man deswegen die im 17ten §. gemachte Bemerkung über die Dauer der zufälligen Versetzungszeichen nachlesen; denn auch hierbey wird es nicht immer so genau genommen.

§. 20.

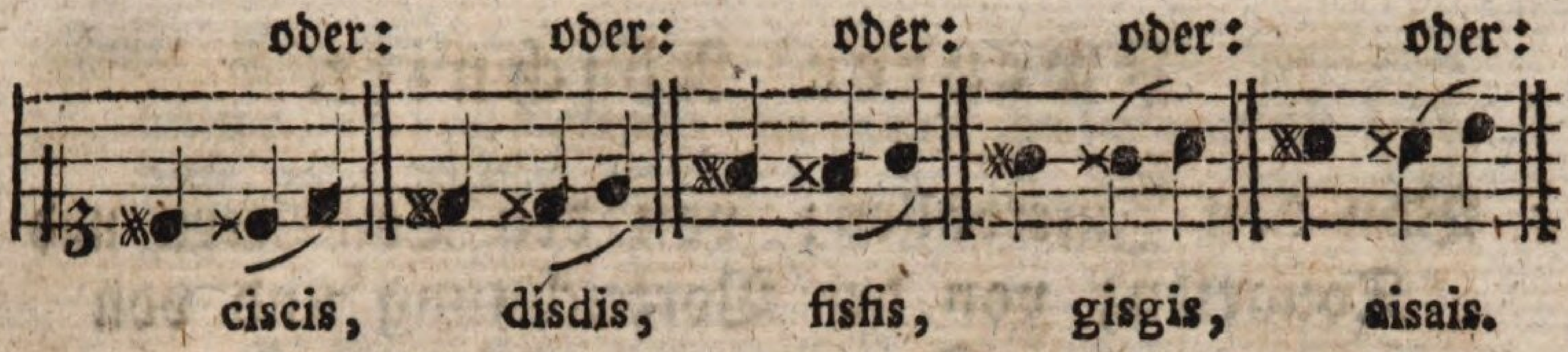
In die zweyte Klasse der Versetzungszeichen gehört: 1) das so genannte einfache Kreuz (×), 2) das große oder zweyfache b, und wenn man will 3) das Widerrufungszeichen, welches einen doppelt erhöhten oder erniedrigten Ton wieder in seine einfache Erhöhung ꝛc. versetzt. (♮♯, oder ♮b.)

§. 21.

Das einfache Kreuz: × oder +, von Einigen auch das große oder doppelte Kreuz genannt, zeigt an, daß ein schon durch ♯ erhöhter Ton noch um einen halben höher werden soll — denn ein ♯ muß in diesem Falle schon vorgezeichnet oder sonst vorhergegangen seyn — folglich wird die Note, vor welcher ein solches × steht, zwar um einen ganzen Ton, oder um zwey halbe Töne erhöht, aber nicht blos durch das ×, sondern durch beyde Kreuze zusammen. Die Benennung dieser doppelt erhöhten Töne ist sehr verschieden. Am schicklichsten sagt man wohl z. B. von cis, dis ꝛc. **Doppelcis, Doppeldis**, oder *Ciscis*, *Disdis* u. s. w.

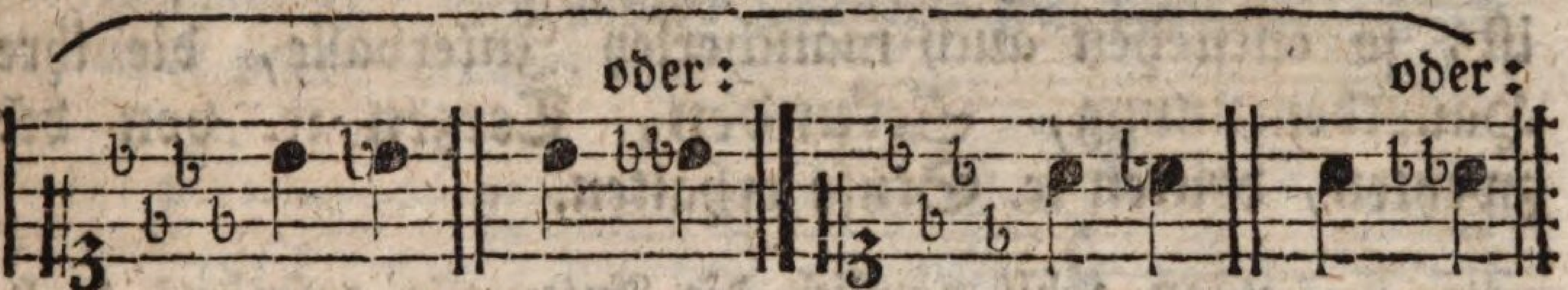
Ciscis wird auf dem Klaviere vermittelst der Taste d angegeben; für disdis greift man e, für fisfis-g, für gisgis-a, für aisais-h, nämlich:

oder:




## §. 22.

Wenn ein Ton schon durch ein vorgezeichnetes b erniedriget worden ist, und noch um einen halben Ton tiefer werden soll: so bedient man sich eines etwas grössern Bees (b) oder zwey kleiner bb, und nennt diese Bezeichnung das **große** oder **zweyfache** Be, z. B.




Diese doppelt erniedrigten Töne:

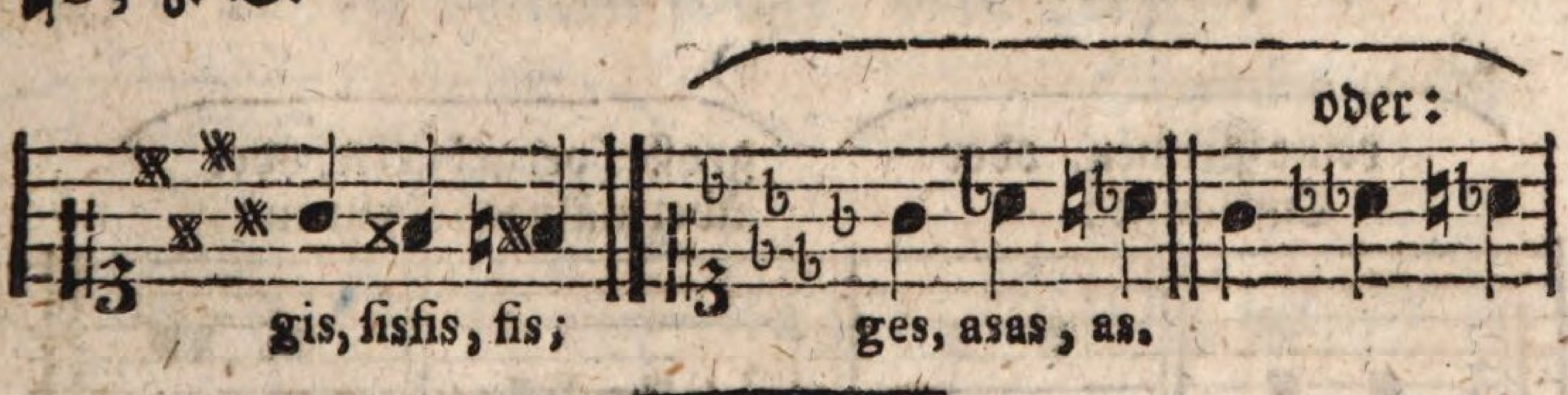
heißen: { b, as, ges, es, des.
bb, asas, gesges, eses, desdes.

Auch sagt man **Doppelbe**, **Doppelas**, **Doppelges** u. s. w.

Desdes wird vermittelst der Taste c angeschlagen; statt eses greift man d, statt gesges - f, statt asas - g, statt bb - a.

## §. 23.

Soll ein solches × oder großes b wieder aufgehoben werden, (und das ✕ oder b fortgelten,) so wird es wohl am deutlichsten so angezeigt: ♮✕, oder nach einem bb: ♮b, z. B.




Zwey-

# Zweyter Abschnitt.

## Von den Intervallen; von den Tonleitern und Tonarten; von der Vorzeichnung und von den Tonarten der Alten.

### §. 24.

Jeder (höhere) Ton, welcher mit einem tiefern verglichen wird, heißt ein **Intervall**, weil beyde Töne in einer gewissen Weite von einander entfernt sind. Da nun die Entfernung (der Abstand) der Töne verschieden ist, so entstehen auch mancherley Intervalle, die ihre Hauptbenennung, **Sekunden**, **Terzen** ꝛc. von der zweyten, dritten ꝛc. Stufe erhalten.

Man zählt nämlich die Intervalle aufwärts d. h. von dem angenommenen tiefern Tone bis zum höhern, nach Stufen ab; folglich heißt ein Intervall, welches z. B. auf der vierten Stufe steht — die erste und letzte mit gerechnet — eine Quarte, wie *d* und *g*, oder wie *e* und *a* ꝛc. Ob diese beyden Töne unabhängig sind, wie *g* und *c*, oder Versetzungszeichen haben, wie *gis* und *cis* ꝛc. das verändert in der Hauptbenennung nichts; nur durch gewisse Beywörter wird das Verhältniß der Intervalle genauer bestimmt, wie weiter unten gezeigt werden soll.

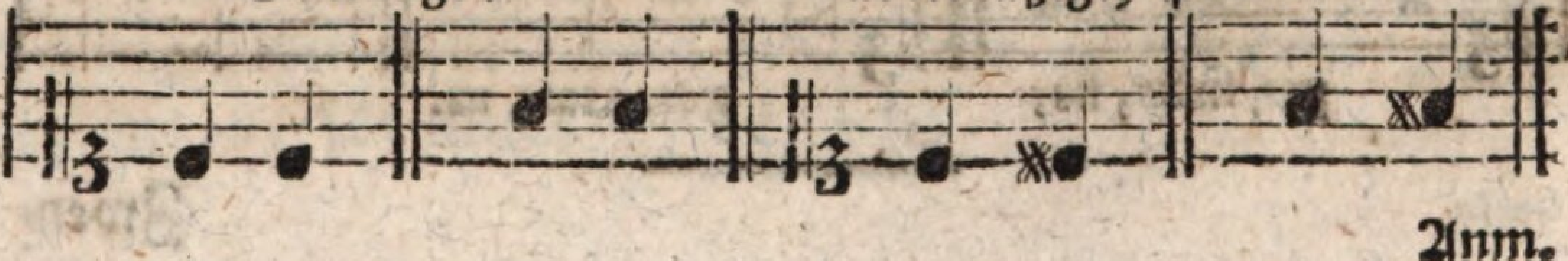
### §. 25.

Die brauchbarsten Intervalle mit ihren Unterarten sind:

1) solche, deren beyde Töne auf Einer Stufe stehen, oder **Primen**:

a) reine Primen, oder Einklänge:

b) große (vergrößerte, oder übermäßige) Primen:



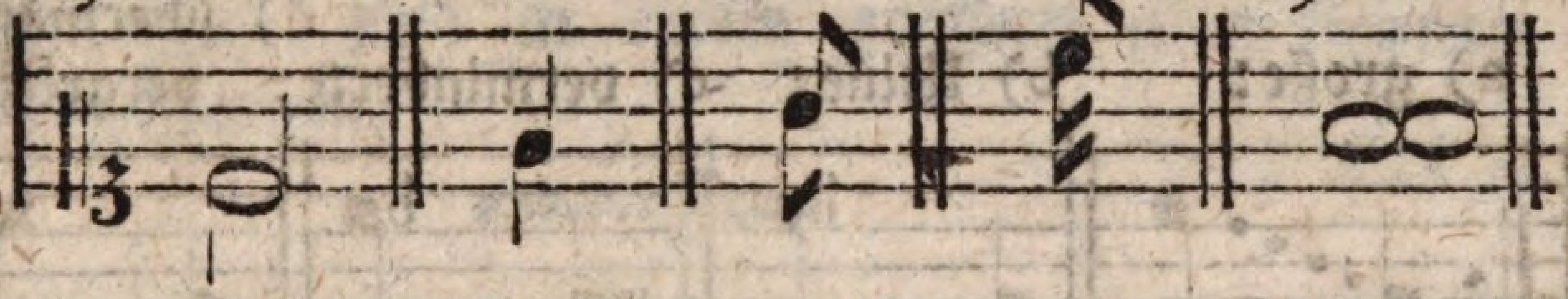
Anm.

Anm. Der Einklang ist eigentlich kein Intervall, denn zwischen c̄ und c̄ ꝛc. läßt sich kein Raum denken; jedoch wird diese reine Prime gewöhnlich mit zu den Intervallen gerechnet.

Einklang sagt man weil c̄ und c̄, auf zwey Instrumenten hervorgebracht, in Rücksicht der Höhe und Tiefe einerley Ton (Klang) haben; doch wollen einige Tonlehrer die Benennung Einklang nicht gelten lassen.

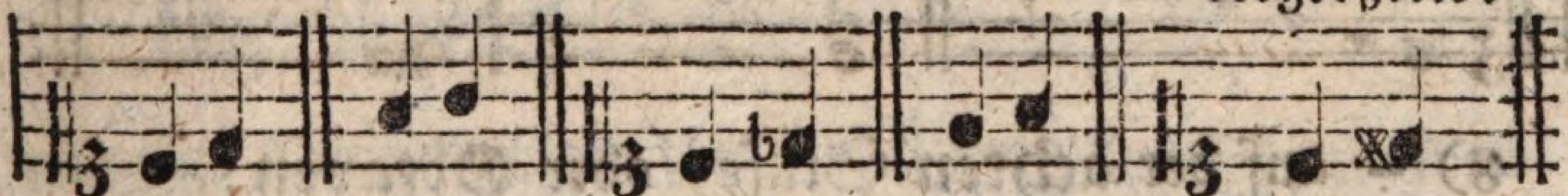
Eine Note, welche aus gewissen Gründen den Einklang oder das Zusammenkommen zweyer Stimmen auf Einer Tongröße anzeigen soll, wird durch zwey Striche, wovon einer auf- der andere abwärts steht, kenntlich gemacht a). Bey ganzen Taktnoten setzt man deren zwey dicht neben einander b).

a) b)



2) Intervalle auf der zweyten Stufe, oder Sekunden:

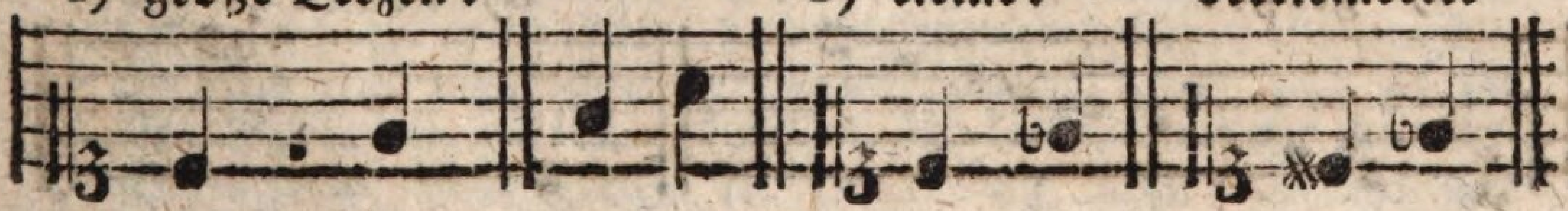
a) große Sekunden: b) kleine: c) übermäßige od. vergrößerte:



Anm. Diejenigen Intervalle, welche mehr als zwey Stufen einnehmen, heißen im Allgemeinen Sprünge. Schon die übermäßige Sekunde wird von Vielen darunter gerechnet.

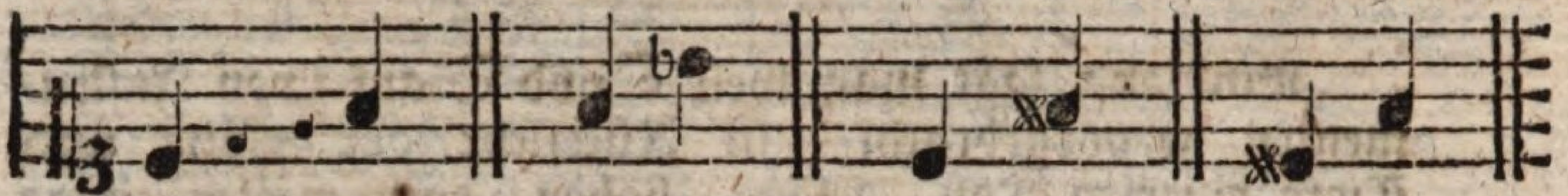
3) – auf der dritten Stufe, oder Terzen:

a) große Terzen: b) kleine: c) verminderte od. verkleinerte.



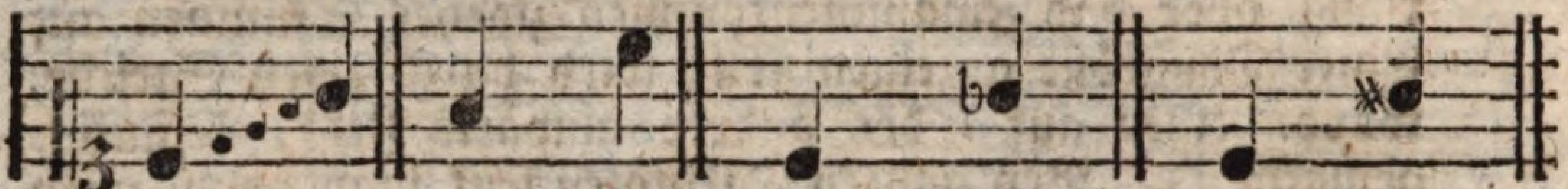
4) Intervalle auf der **vierten** Stufe, oder **Quarten**:

a) reine oder vollkommene: b) übermäßige od. vergrößerte: c) verminderte:



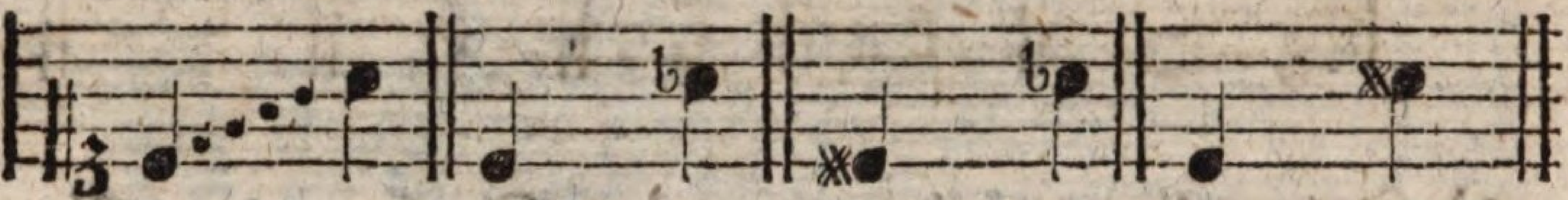
5) – auf der **fünften** Stufe, oder **Quinten**:

a) reine od. vollkommene: b) falsche, unvollk. od. verminderte: c) übermäßige od. vergrößerte:



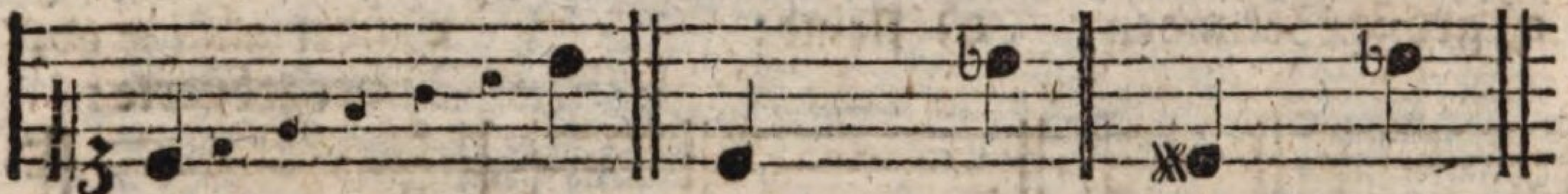
6) – auf der **sechsten** Stufe, oder **Sexten**:

a) große: b) kleine: c) verminderte: d) übermäßige od. vergrößerte:



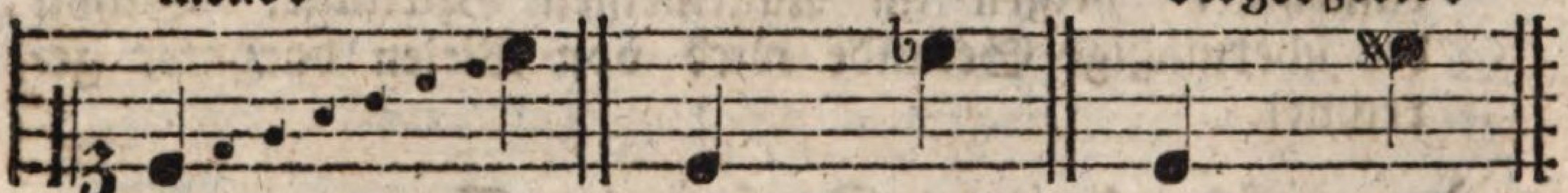
7) – auf der **siebenten** Stufe, oder **Septimen**:

a) große: b) kleine: c) verminderte:



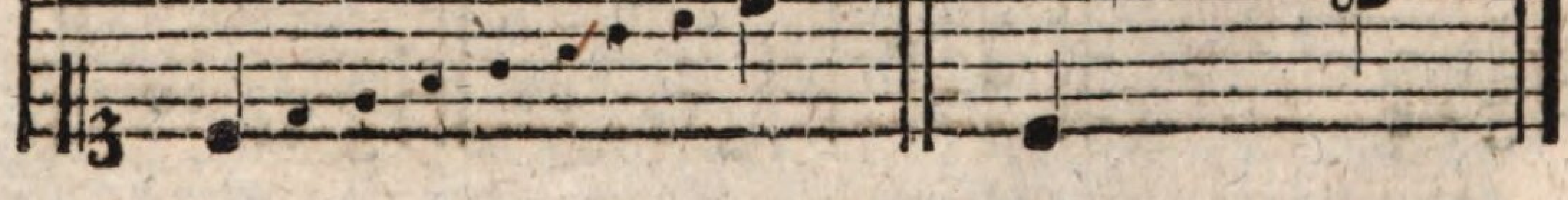
8) – auf der **achten** Stufe, oder **Oktaven**:

a) reine oder vollkommene: b) verminderte: c) übermäßige od. vergrößerte:



9) – auf der **neunten** Stufe, oder **Nonen**:

a) große: b) kleine:



Die

Die Intervalle auf der **zehnten** Stufe werden **Decimen**, die auf der **eilften Undecimen** ꝛc. genannt. Der Klavierspieler hat sich diese Benennungen deswegen zu merken, weil sie unter andern auch bey der Fingersetzung vorkommen.

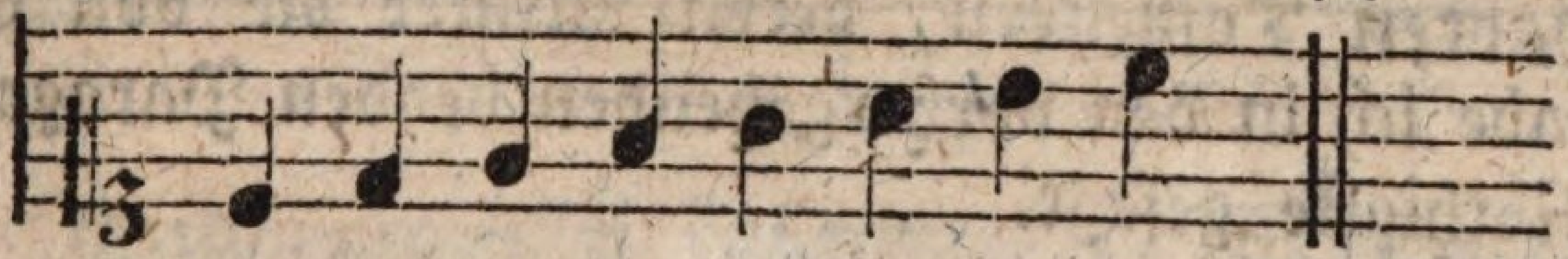
§. 26.

Einige der angezeigten Intervalle heißen **Konsozen**, nämlich 1) die reine Oktave, (zu welcher vorzüglich die reine Prime oder der eigentliche Einklang gehört,) 2) die reine Quinte, 3) die reine Quarte, *) 4) die große und kleine Terz, und 5) die große und kleine Sexte. Von diesen sämmtlichen Konsonanzen werden die bey 1) und 2), allenfalls auch noch die bey 3) **vollkommene**, die übrigen aber **unvollkommene** genannt. Alle andere Intervalle sind in einem größern oder kleinern Grade Dissonanzen.

---

§. 27.

Die stufenweise Folge von acht diatonischen Tönen:



wird eine **Tonleiter** genannt, weil man durch diese Fortschreitung auf dem Notenplane gleichsam wie auf einer Leiter auf- und absteigt.

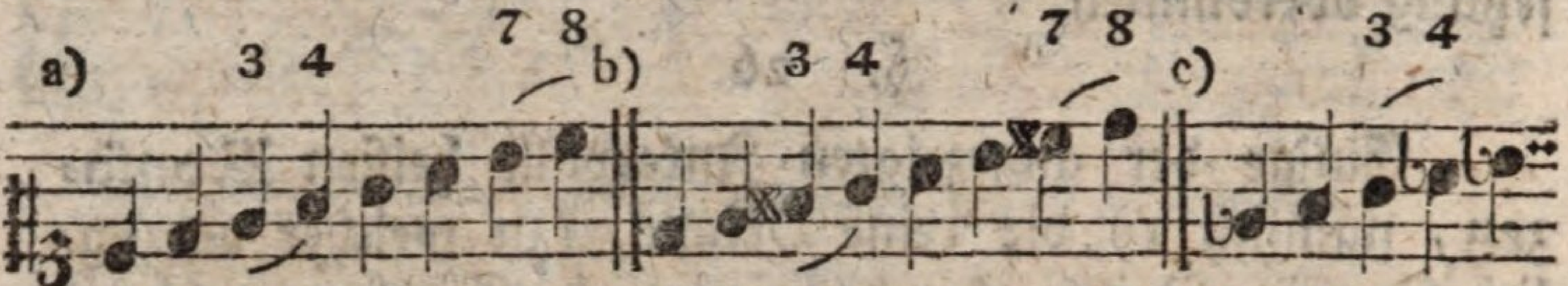
Ganz von einander verschiedene Tonleitern giebt es überhaupt drey, nämlich 1) die **diatonische**, 2) die **chromatische**, und 3) die **enharmonische**.

§. 28.

*) Ob die reine Quarte eine Kon- oder Dissonanz sey, darüber haben sich die Tonlehrer, nach vielen und heftigen Streitigkeiten, bis jetzt noch nicht vereinigen können. Hier mag sie für eine Konsonanz gelten. — Wäre der Gegenstand für den Anfänger von Wichtigkeit, so würde ich mich ausführlicher darüber erklären.

§. 28.

**Diatonisch** heißt die Tonleiter, wenn sie vom Hauptone bis zur Oktave aus fünf ganzen und zwey halben Tönen besteht, z. B.



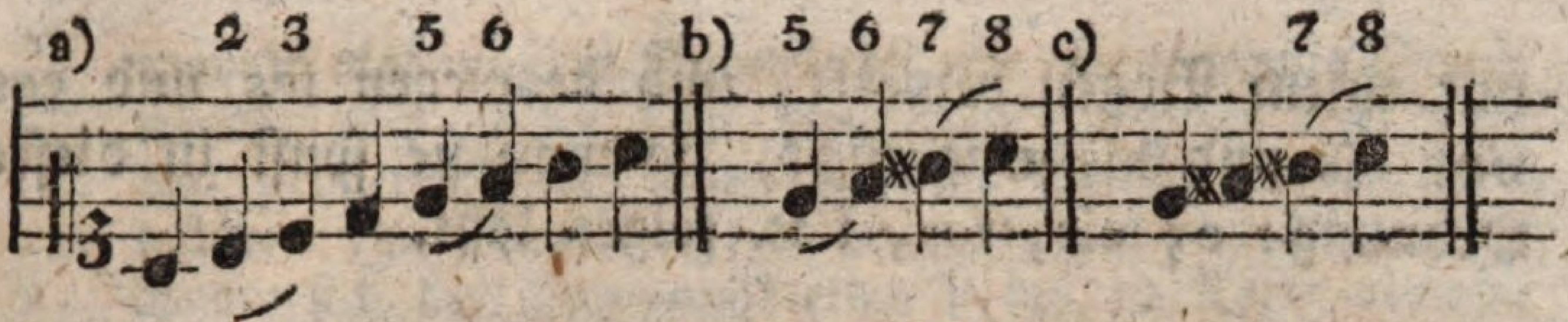

**Natürlich** nennt man diese Tonleiter, wenn die darin enthaltenen Töne alle unabhängig sind, wie bey a); **versetzt** heißt sie, wenn einige Töne durch ein x oder b bestimmt werden müssen, wie bey b) und c), damit nämlich die beyden halben Töne, nach dem zuerst angezeigten Muster, ebenfalls auf die vierte (gegen die dritte) und auf die achte (gegen die siebente) Stufe fallen.

§. 29.

Die diatonische Tonleiter wird auf zweyerley Art gebraucht, nämlich **hart** (dur) und **weich** (moll). Von den **harten** Tonleitern, deren Muster die von C dur ist, habe ich in den vorhergehenden beyden Paragraphen das Nöthigste gesagt.

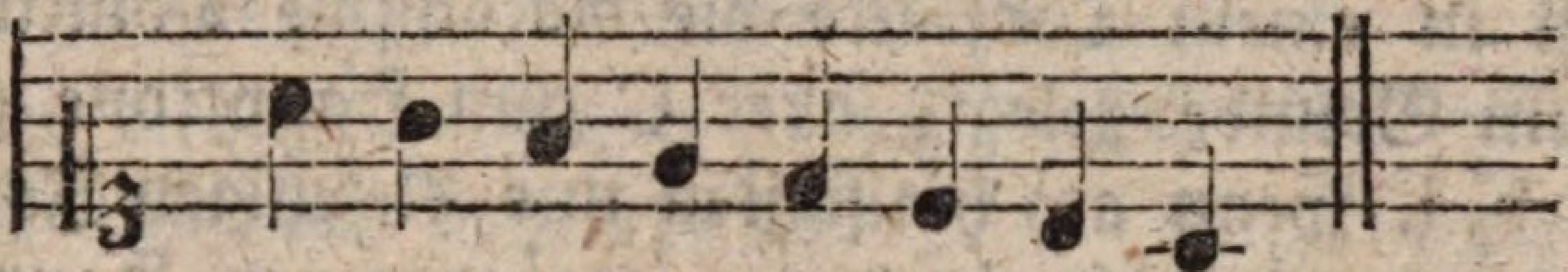
Die **weiche** Tonleiter unterscheidet sich wesentlich durch die kleine Terz von der harten Tonleiter; man wird daher bemerken, daß der erste halbe Ton nicht auf die vierte, sondern auf die dritte, gegen die zweyte, Stufe fällt. In Ansehung der Lage des zweyten halben Tones im Aufsteigen sind die Tonlehrer verschiedener Meinung. Denn Einige wollen die kleine Sexte und Septime a), Andere die kleine Sexte und große Septime b), und noch Andere die große Sexte und Septime haben c):

Wessen




Wessen Gründe überwiegend sind, lasse ich dahin gestellet seyn. Am gewöhnlichsten ist die Fortschreitung bey c), durch die große Sexte und Septime.

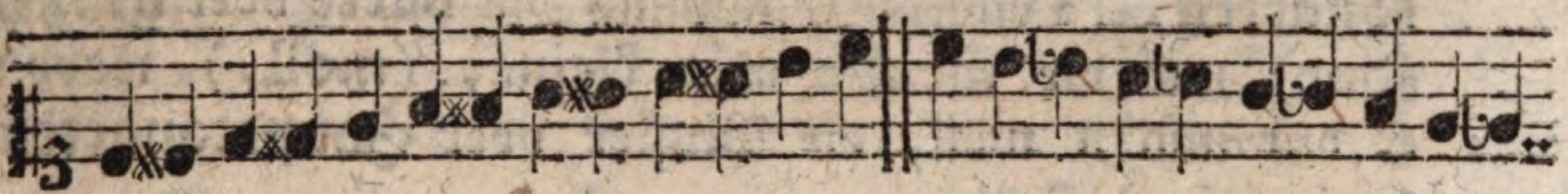
Im Absteigen wird die weiche Tonleiter von Allen auf die nachstehende Art angenommen:



§. 30.

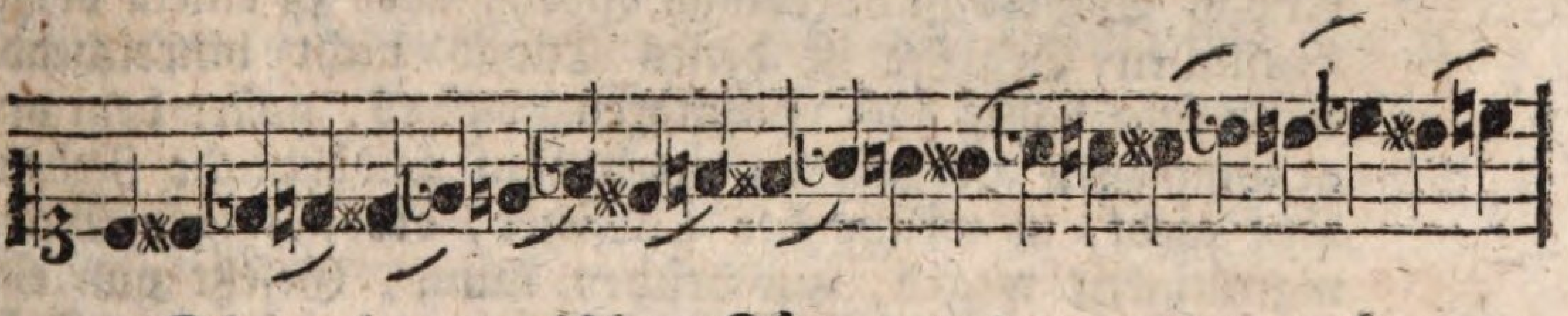
**Chromatisch** (diatonisch-chromatisch) wird die Tonleiter genannt, wenn sie aus lauter halben Tönen besteht, wie hier:

oder:



§. 31.

**Enharmonisch** (diatonisch-chromatisch-enharmonisch) heißt die Tonleiter, wenn, außer den halben Tönen, noch die so genannten Viertel- (richtiger Neuntel-) töne eingeschaltet werden, z. B.



Die enharmonischen Töne werden zwar auf zwey verschiedenen Stufen angedeutet, wie cis und des ꝛc. allein bekanntermaßen müssen sie auf dem Klaviere durch Eine Taste angegeben werden (§. 21. 22.) Ich habe sie

mit einem Bogen bemerkt, und deswegen fes und ces vor eis und his eingerückt, da man sie sonst in dieser Ordnung: e, eis, fes, f ꝛc. folgen läßt.

---

§. 32.

Das Wort **Tonart** (modus) bedeutet in der neuern Musik beynahe eben das, was man sonst die diatonische Tonleiter nennt. Wenn nämlich der Komponist in einem Tonstücke die diatonische Tonleiter von C zum Grunde gelegt, oder C zum Hauptttone gewählt hat, d. i. wenn am häufigsten nur diejenigen Intervalle vorkommen, welche in der angenommenen Haupttonleiter ohne zufällige Versetzungszeichen befindlich sind: so sagt man, das Stück geht aus der **Tonart** C, oder aus dem **Tone** C, auch wohl nur **aus** C. – Da nun die natürliche diatonische Tonleiter auf zweyerley Art gebraucht wird, so entstehen daraus auch **zwey Haupttonarten**, (Tonarten,) nämlich die **harte** oder **große**, **(dur)** und die **weiche** oder **kleine**, **(moll,)** wovon C dur und A moll, die Muster oder **Haupttonarten** **(primitive)** sind.

Anm. Ich besorge, daß mancher Lernende nicht weiß, was man eigentlich damit meint, wenn es heißt, diese Sonate oder jene Arie geht z. B. aus G dur. Höchstens denkt er sich etwa dabey, der Komponist hat in der harten Tonart G angefangen und auch darin geschlossen. Etwas Wahres ist allerdings dabey, aber zu einem völlig deutlichen Begriffe ist dieses Etwas nicht hinreichend. Man sage daher dem Scholaren, daß es, außer dem angenommenen Hauptttone, noch fünf gewöhnliche Nebentöne giebt, in welche der Tonsetzer, der nöthigen Mannigfaltigkeit wegen, ausweichen kann. Gesetzt nun ein Tonstück aus G dur bestände überhaupt aus hundert Takten, so müßte der Komponist verhältnißmäßig am längsten, folglich ungefähr 30 bis 40 Takte hindurch, besonders anfangs und gegen das Ende, im Hauptttone G geblieben seyn; mithin wären für alle die übrigen fünf gewöhnlichen Nebentöne nur noch 60 bis 70 Takte übrig,

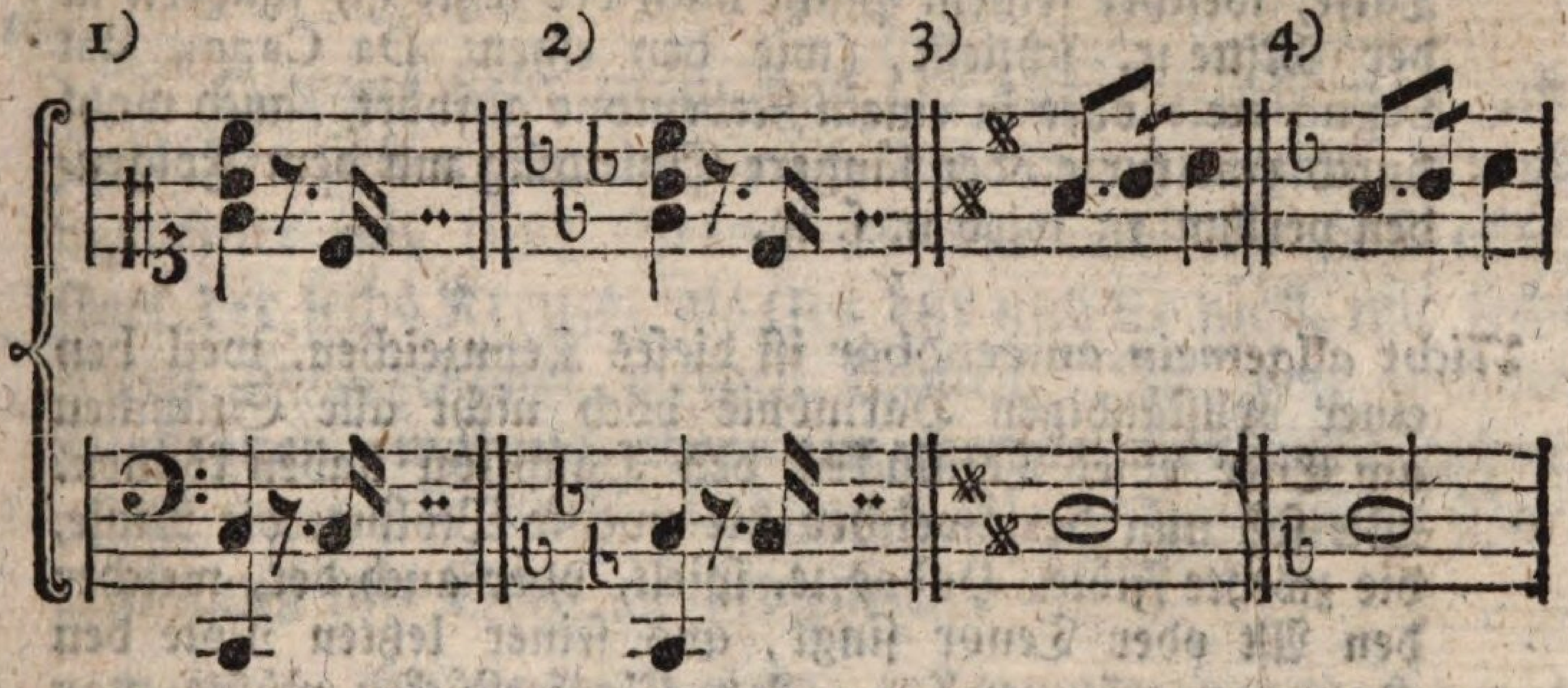
wovon

wovon alsdann die Quinte, als die so genannte Dominante, (die nächst dem Haupttone gleichsam herrschet) den größern Theil, also ungefähr 25 Takte, erhalten würde. In jedem der nun noch übrigen vier Nebentöne könnte sich der Komponist etwa 8 bis 12 Takte verweilen. — Hieraus, denke ich, wird Jeder begreifen können, was man unter dem Haupttone versteht.

§. 33.

Die harte und weiche Tonart wird unter andern hauptsächlich aus der Terz erkannt, welche im ersten Falle groß, im zweyten aber klein ist.

Um dies zu verstehen stelle man sich vor, vier verschiedene Tonstücke fingen so an:




In den beyden ersten Beyspielen ist C der Hauptton; da nun bey 1) die Terz von C (nämlich e) groß, und die bey 2) der Vorzeichnung nach es, folglich klein ist: so liegt im ersten Falle die harte, im zweyten aber die weiche Tonart zum Grunde, oder wie man sich gewöhnlicher ausdruckt: No. 1. geht aus C dur, und No. 2. aus C moll. In dem Beyspiele 3) zeigt die große Terz (fis) D dur an, so wie die kleine Terz (f) bey 4) D moll kenntlich macht.

---

§. 34.

Aus dem, was oben von den versetzten Tonleitern gesagt wurde, läßt sich leicht einsehen, daß bey jedem

Dur- und Molltone, nur C dur und A moll ausgenommen, gewisse Versetzungszeichen nöthig sind, die man zu Anfange eines Tonstückes (oder bey jeder Notenreihe) anmerket, und zusammen die **Vorzeichnung** nennt. Aus dieser Vorzeichnung und der letzten Baßnote läßt sich der Hauptton eines Stückes am sichersten bestimmen.

Den Hauptton aus der letzten Note erkennen wollen, mag nebenbey als ein bloßes Hülfsmittel, welches aber sehr trüglich und nicht allgemein anwendbar ist, gut seyn; nur mache man es nicht zum einzigen Kennzeichen.

Trüglich ist es, weil manches einzelne Tonstück nicht mit dem Takte, welcher seinem Platze nach der letzte ist, sondern in der Mitte rc. schließt, (wie bey einem Da Capo, dal Segno etc.) oder in einem Nebentone aufhört, auch wohl durch eine kurze oder längere Einleitung mit dem Folgenden verbunden wird u. s. w.

Nicht allgemein anwendbar ist dieses Kennzeichen, weil bey einer vollständigen Harmonie doch nicht alle Stimmen am Ende eines Tonstückes den Hauptton haben können. Wie soll nun der, welcher die zweyte Violine, die Viole, die zweyte Flöte, Hoboe rc. spielt, oder auch der, welcher den Alt oder Tenor singt, aus seiner letzten Note den Hauptton erkennen? — Bey Klavierstücken müßte man die letzte Baßnote dazu festsetzen, und doch würden sich, wie ich schon erinnert habe, manche Ausnahmen dabey finden. Ueberdies ließe sich durch die letzte Baßnote allein doch nur der Hauptton, aber nicht die Tonart (hart oder weich) bestimmen; folglich muß hierin doch immer wieder die Vorzeichnung entscheiden; ob ich sie gleich, einiger Ausnahmen wegen, auch nicht zum einzigen Kennzeichen anzunehmen verlange.

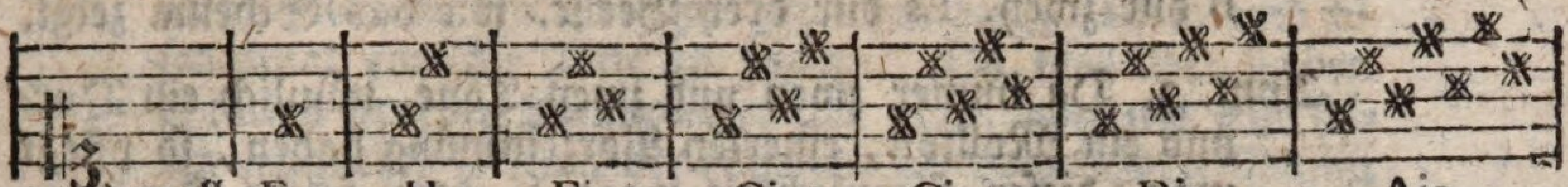
## §. 25.

Die Vorzeichnung aller Dur- und Molltöne ist folgende:

mit

(mit Kreuzen:)

C dur. G d. D. A. E. H. Fis. Cis.

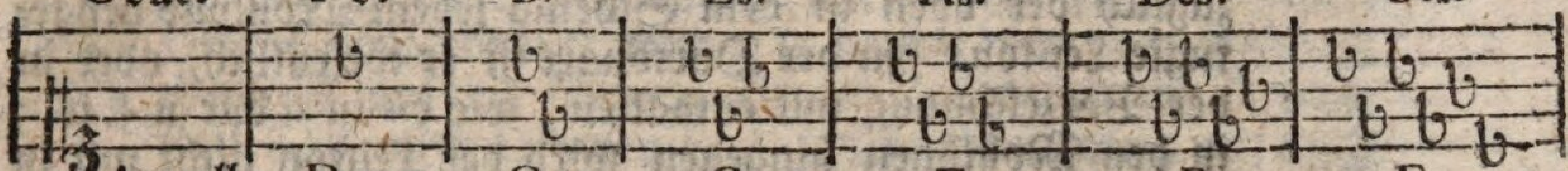


A moll. E m. H. Fis. Cis. Gis. Dis. Ais.

Leitton:*) gis. dis. ais. eis. his. fisfis. ciscis. gisgis.

(mit Been:)

C dur. F d. B. Es. As. Des. Ges.



A moll. D m. G. C. F. B. Es.

Leitton: gis. cis. fis. h. e. a. d.

Hieraus sieht man, daß Cis dur und Ais moll, anstatt der sieben Kreuze, auch als Des dur und B moll bequemer mit fünf Been, Fis dur und Dis moll aber, statt der sechs Kreuze, als Ges dur und Es moll, mit sechs Been vorgezeichnet werden können. In den beyden Molltönen, woraus aber nur wenige Tonstücke gehen, pflegt man sich auch gewöhnlich dieser bequemern Vorzeichnung mit Been zu bedienen.

Anm. 1. Damit der Lernende einsehe, wie viele Versetzungszeichen zu diesem oder jenem Tone erfordert werden, so lasse man ihn nach der Tonleiter von C dur (§. 28.) die von der Quinte G bilden. Er wird alsdann begreifen, daß bloß auf der siebenten Stufe, um die große Septime oder den so genannten Leitton zu erhalten, ein ✻ nothwendig wird, welches also die ganze Vorzeichnung dieses Tones ausmacht. Nun nehme man die Quinte von G, nämlich D, wobey, außer dem schon vorhandenen ✻ auf F, aus dem angezeigten Grunde, auch eins auf der siebenten Stufe C hinzukommen muß. Nach D folgt die Quinte A u. s. w.

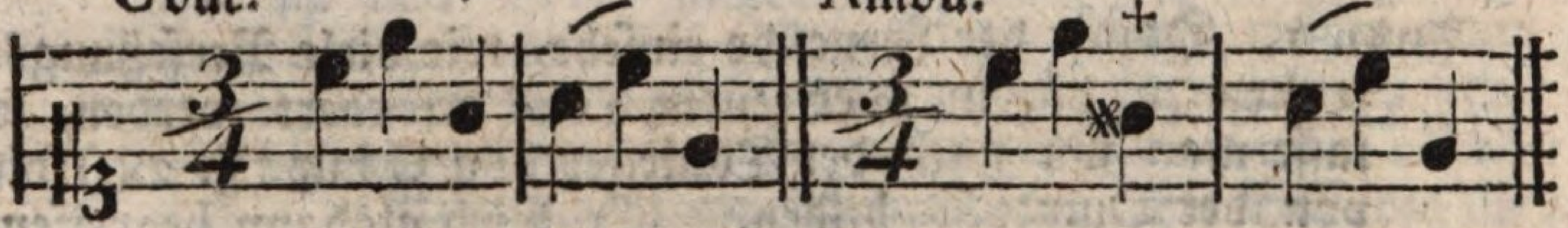


*) Unter dem Leittone (welcher auch die charakteristische oder bezeichnende Note, das *Semitonium modi* oder *Octavae*, französisch *ton* oder *note sensible* &c. genannt wird,) versteht man hier die große Septime, welche gleichsam in den Hauptton leitet, oder die Folge der zunächst darüber liegenden Oktave erwarten läßt.

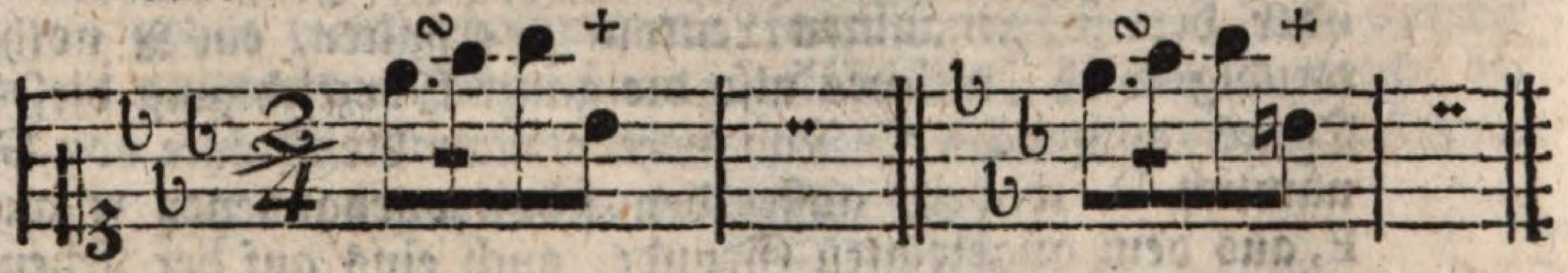
Bey jeder absteigenden (tiefern oder Unter-) Quinte von C an kommt ein b hinzu; folglich hat F dur ein b, B dur zwey, Es dur drey Bee ꝛc. wie das Schema zeigt.

Anm. 2. Da immer zwey und zwey Töne, nämlich ein Dur- und ein Mollton, einerley Vorzeichnung haben, so pflegt man, dieser Aehnlichkeit wegen, zwey solche Tonarten z. B. G dur und E moll, verwandte oder Paralleltonarten zu nennen. Ob aber ein Tonstück z. B. aus C dur oder A moll gehe, das entscheidet, außer der letzten Baßnote, sehr wenig zweifelhafte Fälle ausgenommen, vorzüglich der oben in dem Schema jedem Molltone beygefügte Leitton. In der Durtonart ist er wesentlich, oder in der Vorzeichnung mit enthalten, wie cis in d dur u. s. w.; in den Molltönen hingegen wird der Leitton nicht mit in der Vorzeichnung, sondern durch ein Versetzungszeichen erst in dem Tonstücke unmittelbar vor der Note selbst bestimmt. In A moll z. B. ist der Leitton gis; dieses gis wird aber nicht mit vorgezeichnet, ob es gleich in einem Tonstücke aus A moll, besonders zu Anfange und gegen das Ende desselben, häufig vorkommt; und durch dieses häufig vorkommende gis unterscheidet sich vorzüglich A moll von seiner Paralleltonart C dur. Eben so findet man in H moll häufig ais, in D moll cis, in C moll h ꝛc. welche Töne in den Durtönen mit eben der Vorzeichnung entweder gar nicht, oder wenigstens in den ersten und letzten Takten sehr selten vorkommen, z. B.

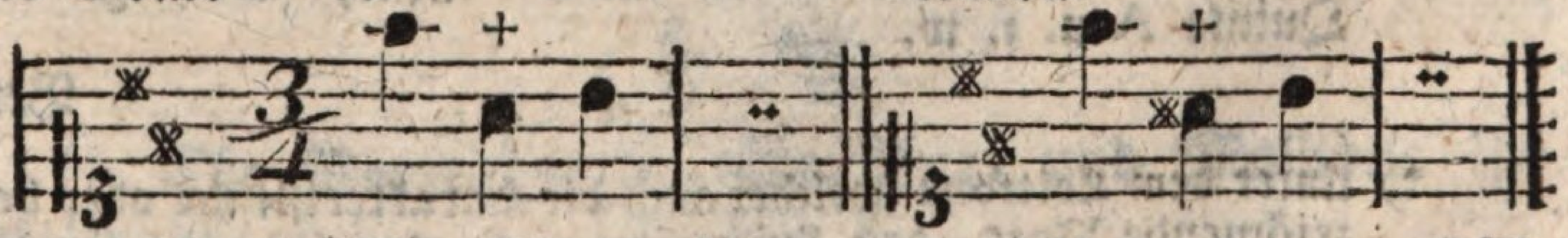
C dur. A moll.



Es dur. C moll.



D dur. H moll.



Hiervon läßt sich die Anwendung leicht auf andere Fälle machen.

Anm. 3.

Anm. 3. Manche, besonders ältere, Komponisten haben die Gewohnheit, aus der Vorzeichnung einiger Moll- auch wohl Durtöne ein Versetzungszeichen wegzulassen, und es jedesmal vor die Note zu setzen. Da dies aber in den Stücken neuerer Komponisten gar nicht, oder nur sehr selten geschieht, so kann der Lernende die obige Vorzeichnung immer als Regel annehmen; die Ausnahmen wird ihm der Lehrer etwa bey vorkommenden Fällen bekannt machen.

Anm. 4. Obgleich z. B. in G dur das fis (auf dem Systeme für den Diskant) gewöhnlich nur in der eingestrichenen Oktave vorgezeichnet wird: so bezieht sich doch dieses ✻ ebenfalls auf die übrigen Oktaven, folglich greift man statt F in allen Oktaven Fis. Diese Bemerkung gilt auch von den übrigen wesentlichen Versetzungszeichen.

---

## §. 36.

Die Tonarten der Alten (Kirchentöne) sind von den unsrigen, in mehr als Einer Rücksicht, sehr verschieden. Die Anzahl derselben belief sich, mit allen Unterabtheilungen, auf zwölf bis funfzehn. Hierunter waren jedoch nur sechs **Haupttonarten**, die ihre Benennung von den griechischen Provinzen, worin sie am meisten üblich waren, erhalten haben, nämlich:

1) die **Jonische** (**Jaspische**) von c bis c ohne Versetzungszeichen, wie unsre harte diatonische Tonleiter, folglich: c d e f g a h c.

2) die **Dorische** von d bis d ohne Versetzungszeichen, folglich: d e f g a h (nicht b) c d.

3) die **Phrygische** von e bis e ohne Versetzungszeichen, nämlich: e f (nicht fis) g a h c d e.

4) die **Lydische** von f bis f ohne Versetzungszeichen, nämlich: f g a h (nicht b) c d e f.

5) die **Mixolydische** von g bis g ohne Versetzungszeichen, nämlich: g a h c d e f (nicht fis) g.

6) die Aeolische von a bis a ohne Versetzungszeichen, wie unsre weiche diatonische Tonleiter, aber ohne Leitton, nämlich: a h c d e f g (nicht gis) a.

Man sieht hieraus, daß alle diese Tonarten wirklich von einander verschieden sind, weil in jeder derselben die beyden halben Töne auf andere Stufen fallen, nämlich bey 1) auf die vierte und achte, bey 2) auf die dritte und siebente, bey 3) auf die zweyte und sechste Stufe u. s. w. Gegenwärtig hat man diese Tonarten größtentheils nur noch in Kirchengesängen (Chorälen) beybehalten.

Jonisch ist z. B. unter andern das Lied: Ein veste Burg 2c. Dorisch: Wir gläuben all' an einen Gott 2c. Phrygisch: Erbarm dich mein, o Herre Gott 2c. Mixolydisch: Kom, Gott Schöpfer, heiliger Geist 2c. Aeolisch: Herzliebster Jesu, was hast du 2c. In diesen und vielen andern Liedern, (wenn sie nämlich nicht in andere Töne versetzt werden,) kommt daher ursprünglich kein Versetzungszeichen vor. Hat sich aber nach und nach dennoch in eine oder die andere Melodie unmittelbar vor den Noten ein ✳ od b eingeschlichen, so ist dies eine nicht zu billigende Verstümmelung. —

Mehr Unterricht hiervon findet man in den Schriften von Kirnberger, Marpurg, Sulzer u. a. m. Auch in meiner Abhandlung: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten habe ich mich über diesen Gegenstand ausführlicher erklärt.

## Dritter Abschnitt.

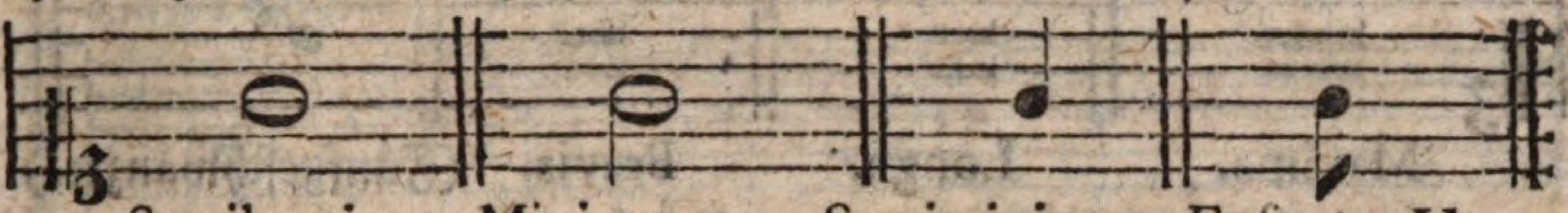
### Von der Geltung der Noten; von den Punkten und Pausen.

§. 37.

So wie die Höhe und Tiefe der Töne, außer den Schlüsseln und Versetzungszeichen, vorzüglich durch die

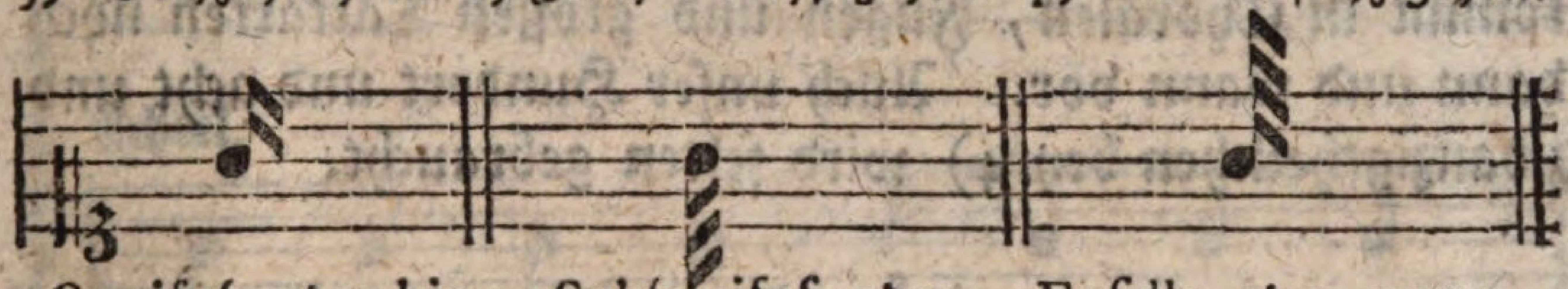
die Linien ꝛc. auf welchen die Noten stehen, bestimmt wird: so zeigt man die Dauer. (Länge, Geltung, den Werth) der Töne durch die verschiedene **Form**, (**Figur, Gestalt**) der Noten an. Hier sind die jetzt noch gebräuchlichen Arten derselben, nebst der beygefügten Geltung:

1) Ganze Taktnote. 2) Halbe Taktn. 3) Viertel. 4) Achtel.



Semibrevis. oder die Halbkurze. | Minima. (die Kürzeste.) | Semiminima. (Semiminime.) | Fusa oder Unca. (Krome o. Fuse.)

5) Sechzehntheil. 6) Zwey u. dreyßigtheil. 7) Vier u. sechzigtheil.



Semifusa oder bis unca. (Semikrome oder Semifuse.) | Sublemifusa oder ter unca. (dreygeschwänzte.) | Fusella oder quater unca. (viergeschwänzte.)

Anm. 1. Es hat auf die Geltung einer Note keinen Einfluß, ob der Strich (Stiel) derselben herunter: ( ) oder hinaufwärts ( ) gezogen ist; ob die Note auf einer Linie, oder in einem Zwischenraume steht.

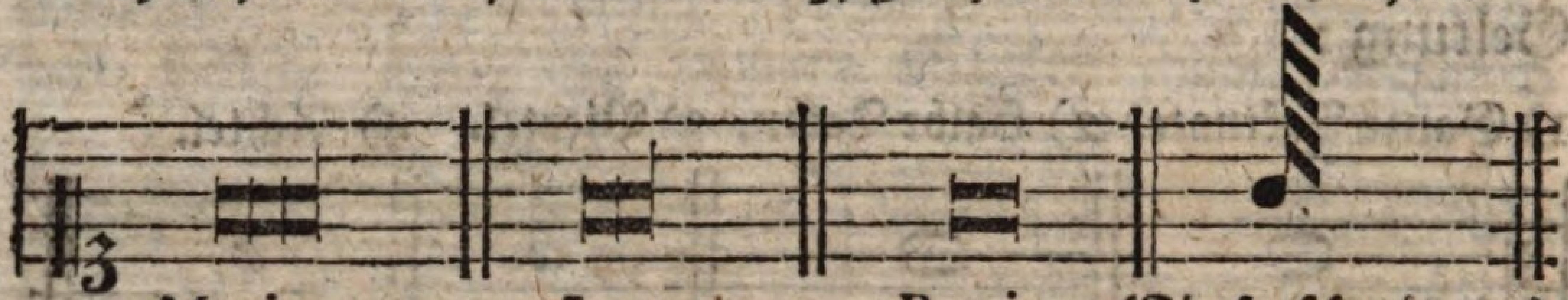
Anm. 2. Durch die größere oder kleinere Anzahl der so genannten Häkchen oder Querstriche an verschiedenen Noten ( , , ꝛc.) wird zwar die kürzere oder längere Dauer der dadurch bezeichneten Töne bestimmt; aber gleichgültig ist es in Absicht auf die Geltung derselben, ob mehrere Noten durch solche Haken mit einander verbunden sind, ( ) oder nicht.

§. 38.

Aus der §. 37. zunächst unter den Noten angezeigten ehedem gewöhnlichen Benennung sieht man, daß unsere

sere ganze Taktnote bey 1) die Halbkurze hieß. Um sich dies erklären zu können muß man wissen, daß es wirklich noch drey längere Notengattungen gab. Hier folgen sie:

1) Acht Takte. 2) Vier Takte. 3) Zwey Takte. 4) 128 Theil.



Maxima. Longa. Brevis. (Fünfgeschwänzte.)
(Die größte.) (Die lange.) (Die kurze.)

Die bey 1) und 2) trifft man in unsern gegenwärtigen Tonstücken wohl gar nicht mehr an; aber die bey 3) kommt in Chorälen, Fugen und großen Taktarten noch dann und wann vor. Auch unser Hundert und acht und zwanzigtheilchen bey 4) wird selten gebraucht.

## §. 39.

Die §. 37. erwähnte ganze Taktnote, wofür man gewöhnlich **ein ganzer Takt** sagt, wird bey uns gleichsam zum Maßstabe genommen, um den Werth der übrigen kleinern Notengattungen darnach zu bestimmen. So wie nämlich sonst ein Ganzes z. B. ein Jahr, eine Meile rc. in Hälften, Viertel, Achtel rc. getheilt wird, so auch hier; folglich kann ein ganzer Takt (Schlag) in zwey halbe, oder vier Viertel, acht Achtel rc. gleichsam zerlegt werden; oder mit andern Worten: ein ganzer Takt hat eben die Dauer, welche zwey halbe, oder vier Viertel rc. haben.

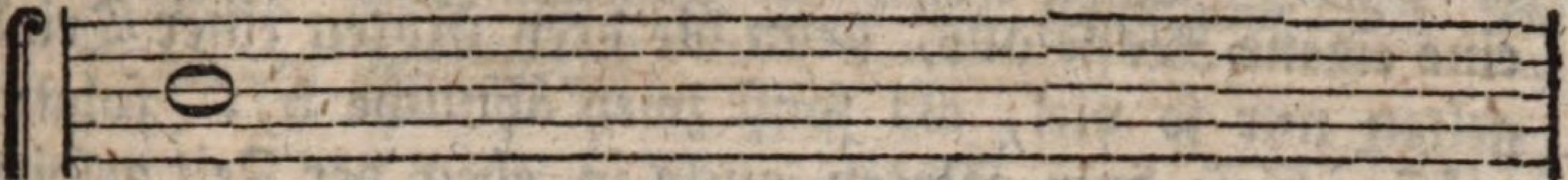
Ein halber Takt (Schlag) gilt natürlicher Weise vom Ganzen nur die Hälfte, folglich zwey Viertel, oder vier Achtel, acht Sechzehntheile rc.

Ein Viertel, als der vierte Theil eines ganzen Taktes, hat nur die Dauer, welche zwey Achtel, oder vier Sechzehntheile haben u. s. w.

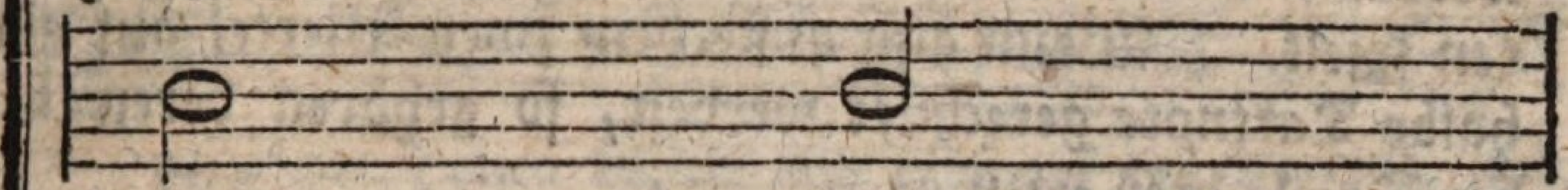
Aus

Aus der nachstehenden Tabelle kann man das Zeitverhältniß der gewöhnlichsten Notengattungen gegen einander übersehen.

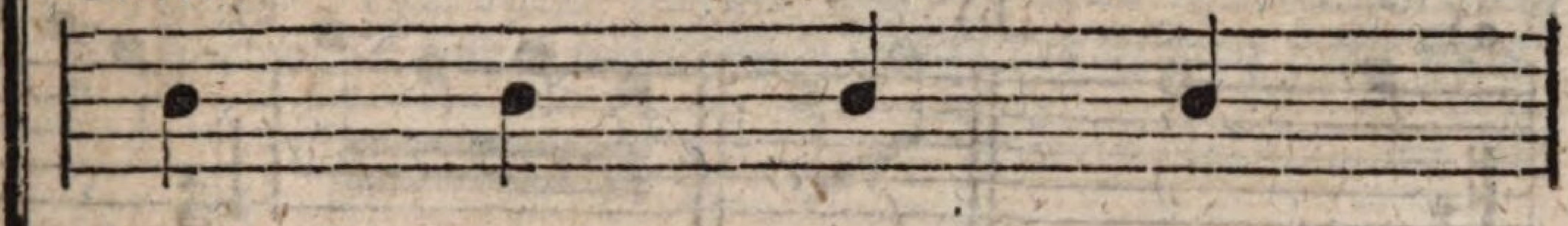
Ganzer Takt.



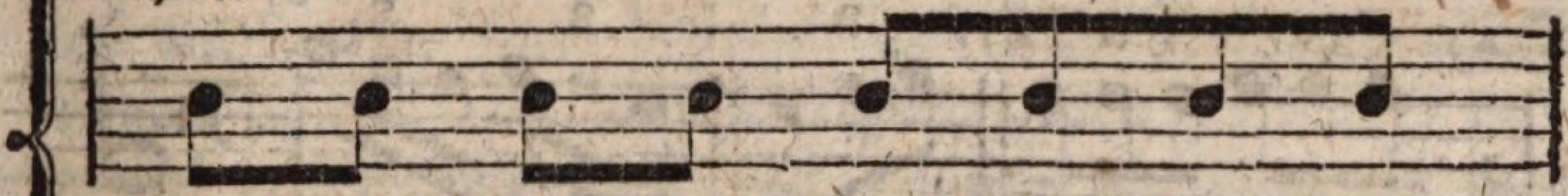
Halbe Takte.



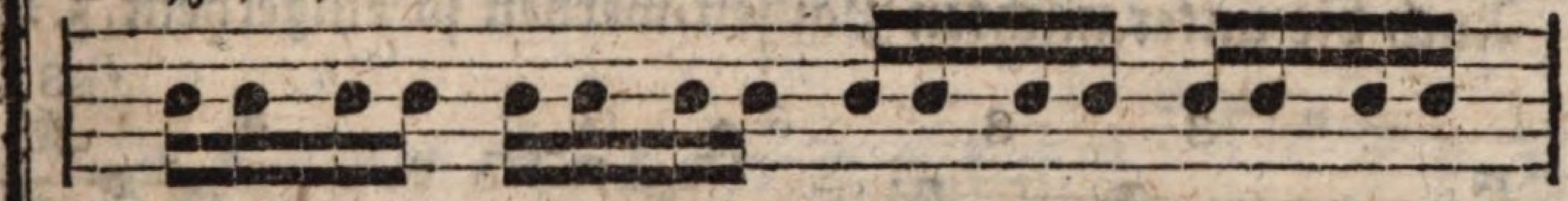
Viertel.



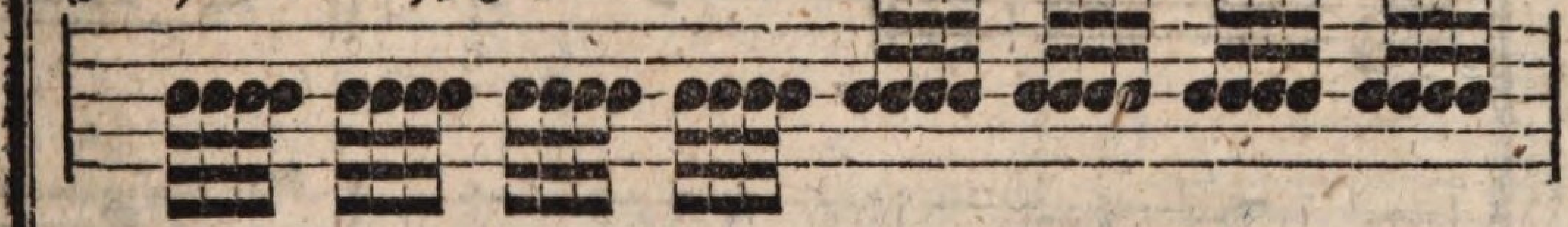
Achtel.



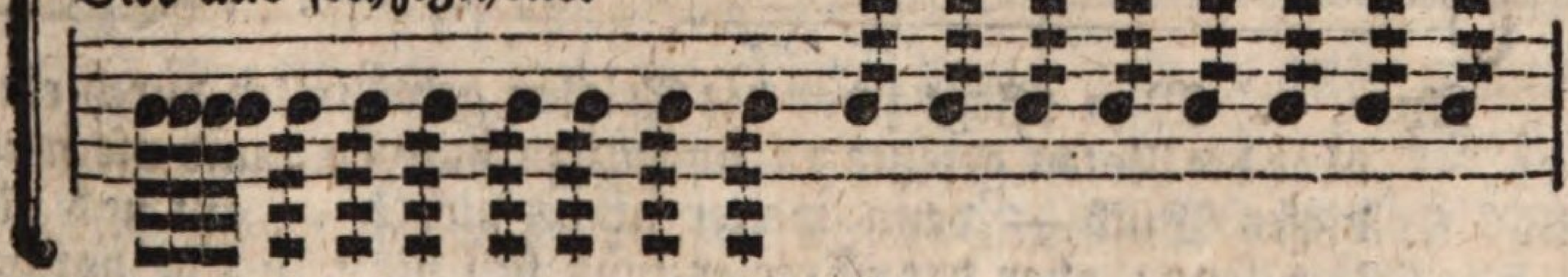
Sechzehntheile.



Zwey und dreyßigtheile.



Vier und sechzigtheile.

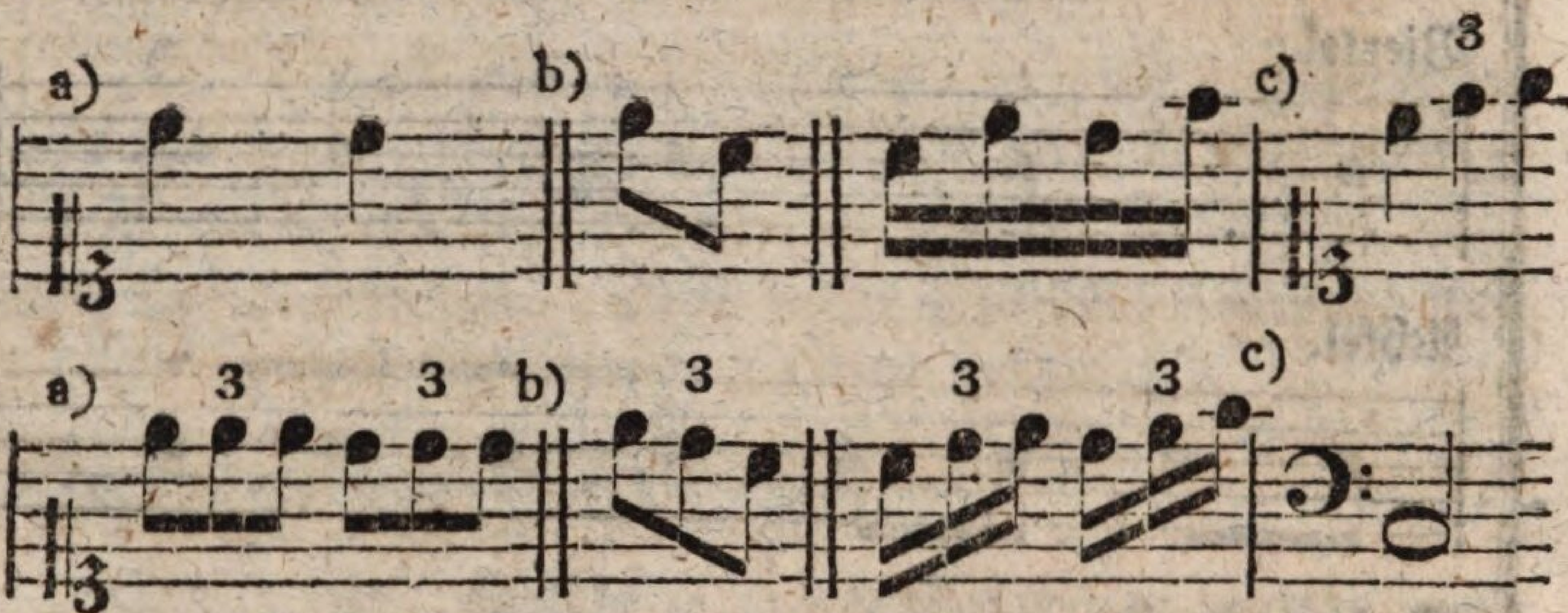


(Der Raum erlaubt es nicht, diese letzte Zeile, wie es eigentlich seyn müßte, mit 64 Noten auszufüllen. Die dafür gebrauchte Abkürzung (Abbreviatur) kommt ohnedies, besonders bey geschriebenen und gestochenen Noten für die Violine ꝛc. häufig vor.)

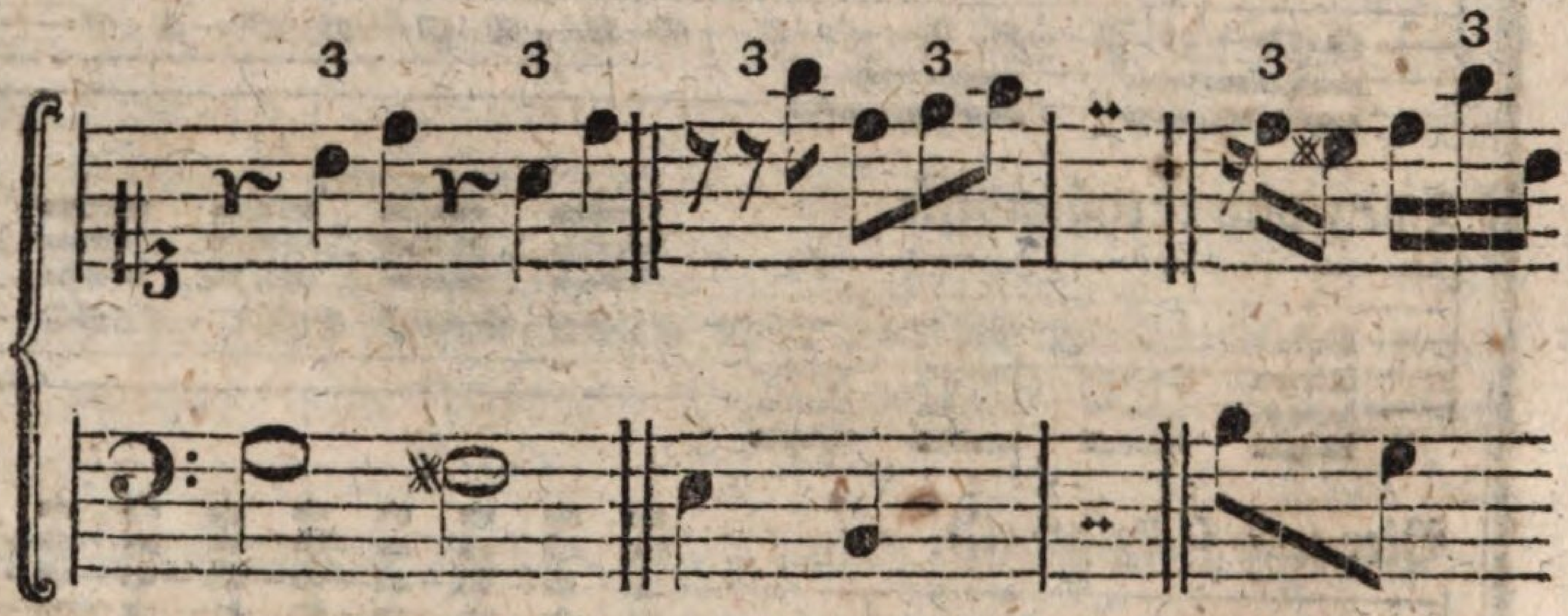
§. 40.

§. 40.

Die **Triole** entsteht, wenn eine Note z. B. ein Viertel in drey gleiche Theile, nämlich in Achtel, getheilt wird a). In Rücksicht der Geltung macht die Triole eine eigene Klasse aus, denn die drey Noten einer Triole gelten nur so viel, als sonst zwey ähnliche b); folglich müssen diese drey Noten auch in eben der Zeit gespielt werden, binnen welcher man sonst nur zwey solche Noten spielt. Wenn also außerdem zwey Viertel auf eine halbe Taktnote gerechnet werden, so gehören deren bey der Triole drey dazu c).



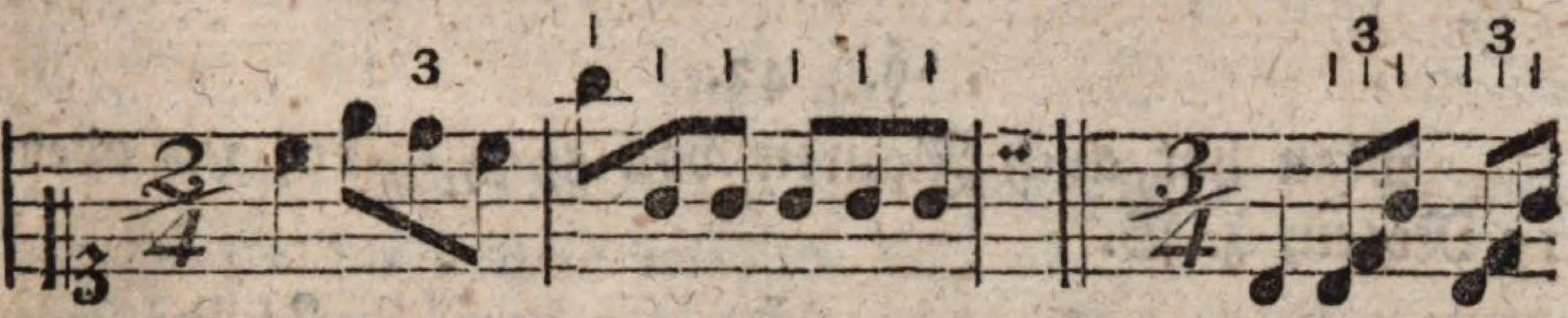

Auch die untermischten Pausen werden so eingetheilt, z. B.




Anm. 1. Man pflegt zwar die Triolen gewöhnlich durch eine über die Noten gesetzte 3 kenntlich zu machen; und oft mag dieser Wink — denn weiter ist es nichts — gut und nöthig seyn; aber der Spieler muß sich nicht zu sehr darauf verlassen, und glauben, es ließe sich keine Triole ohne die erwähnte 3 denken Oft wird sie aus bloßer Bequemlichkeit weggelassen, oder auch vergessen; außerdem würde die 3 in gewissen Fällen sogar verwirrende Zweydeutigkeit veranlassen, z. B. bey einer bezifferten Baßstimme, oder wenn

wenn man die Fingersetzung in einem Tonstücke bestimmen wollte u. dgl.

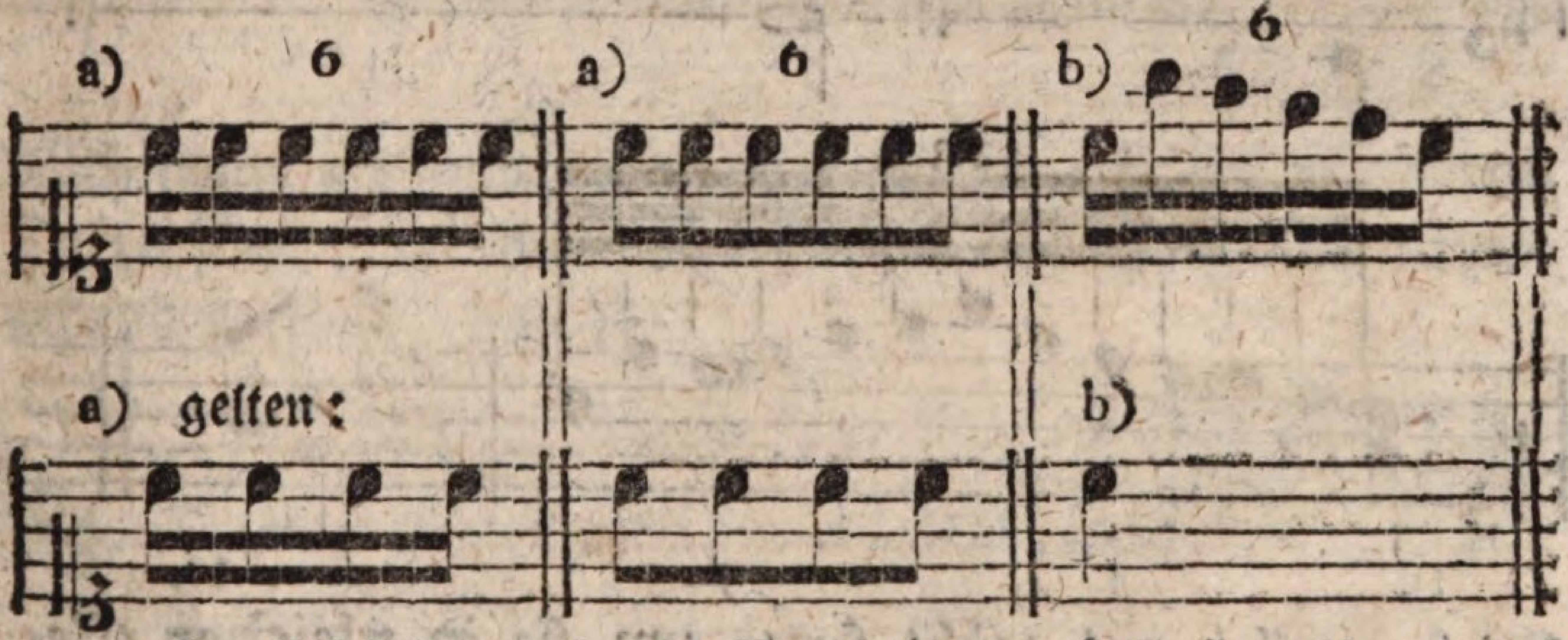
Anm. 2. Einige halten auch den über die Triolen gesetzten Bogen für ein wesentliches Kennzeichen derselben; daß dieses aber unrichtig ist, erhellt schon aus den folgenden Beyspielen,




denn der Bogen bezieht sich bloß auf den Vortrag, und nicht auf die Eintheilung. Wenn nun die Töne kurz angegeben (gestoßen) werden sollen, wie in den obigen Beyspielen, so findet natürlicher Weise der Bogen nicht statt.

§. 41.

Die **Sextolen**, welche wahrscheinlich aus den Triolen entstanden sind, bestehen aus sechs äußerlich gleich langen Noten z. B. aus Sechzehntheilen, die aber nur so viel gelten, als sonst vier ähnliche a), oder als eine viermal längere Note b):



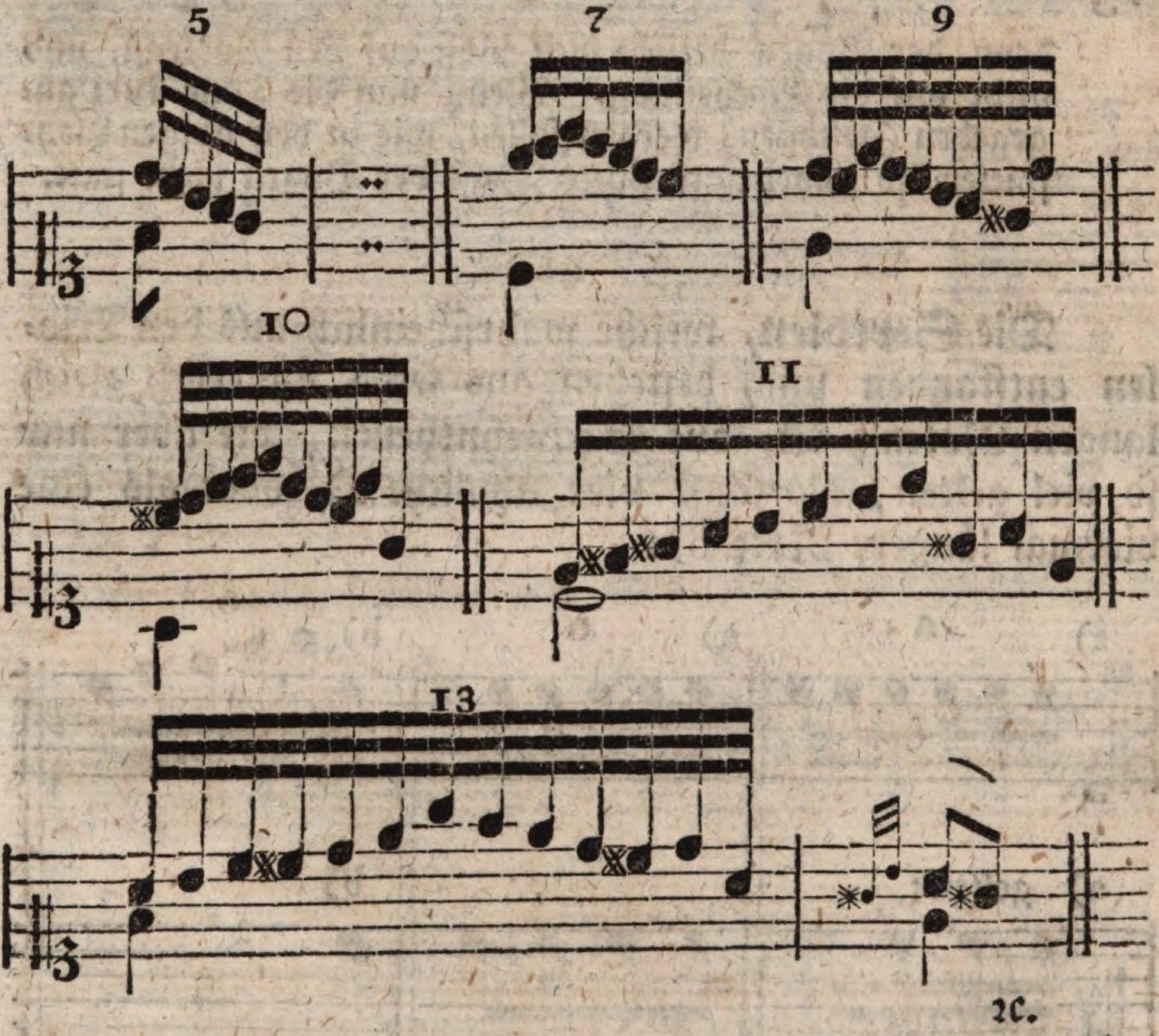

In Absicht auf die Eintheilung sind sie also nichts anders, als zwey zusammen gezogene Triolen; ob sie gleich übrigens in mehr als Einer Rücksicht merklich von einander verschieden sind. Der ausübende Musiker braucht bloß zu wissen, daß bey Sextolen nur von sechs und sechs Tönen der erste, folglich der erste, siebente, dreyzehnte ꝛc. bey Triolen hingegen von drey und dreyen

der

der erste, also der erste, vierte, siebente, zehnte 2c. Ton stärker vorgetragen (markirt) werden muß. Was übrigens von der 3 über den Triolen, von dem Bogen und von den eingemischten Pausen gesagt wurde, das gilt größtentheils hier ebenfalls von der 6 u. s. f.

§. 42.

Man hat auch Figuren von 5, 7, 9, 10, 11 oder 13 Noten, z. B.



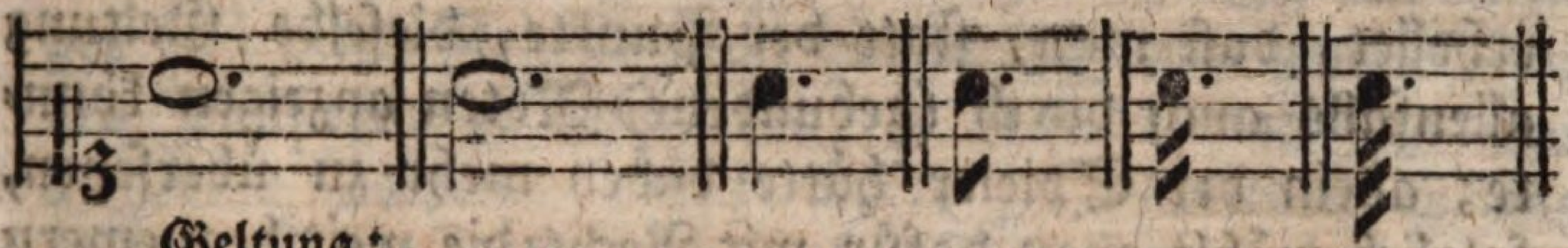

Diese wollen gut geübt seyn, um sie in gleicher Geschwindigkeit, nach ihrem in der untern Stimme angezeigten Werthe, so heraus zu bringen, daß man nicht zu früh fertig wird, oder mit den letztern Noten eilen muß. Nur jeder erste Ton solcher Figuren wird ein wenig markirt. Um die Anzahl der Noten sogleich übersehen zu können, sind hier die Ziffern 5, 7, 2c. nöthiger, als bey den weit gewöhnlichern Triolen. Eigene Benen-

nennungen haben diese Figuren bisher noch nicht gehabt; wenigstens sind die schicklichen Namen: Quintolen, Septimolen u. s. w. noch nicht allgemein bekannt und angenommen worden.

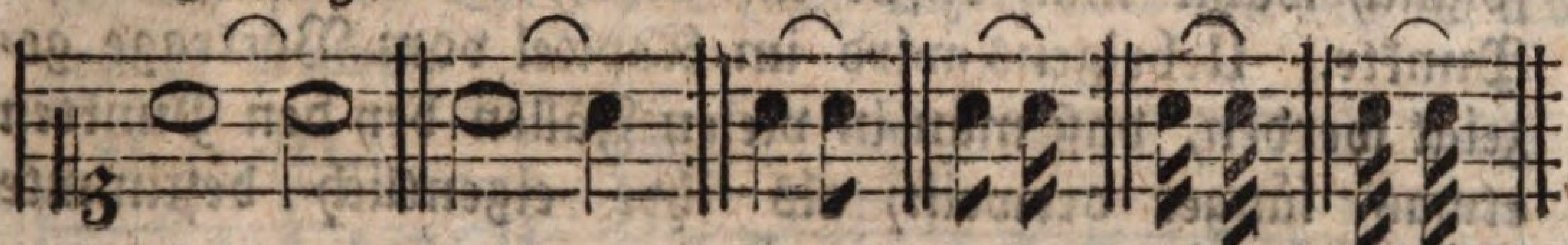
---

§. 43.

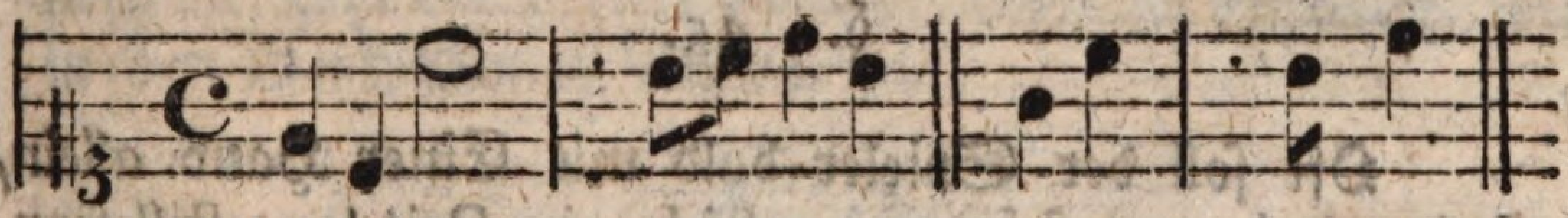
Wenn eine von den §. 37. angezeigten Noten um die Hälfte verlängert werden soll, so geschieht dies am gewöhnlichsten durch einen Punkt. Man hat nämlich die Regel festgesetzt, daß der Punkt halb so viel gilt, als der Werth der unmittelbar vorhergehenden Note beträgt. Hier sind Beyspiele:



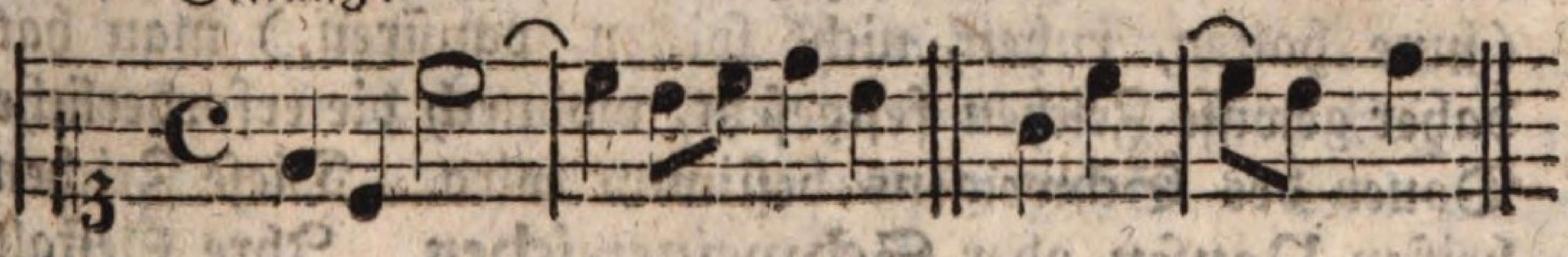
Geltung:



Auch sogar alsdann, wenn der Punkt erst im folgenden Takte steht, bekommt er den halben Werth der vorhergehenden Note, wie hier:



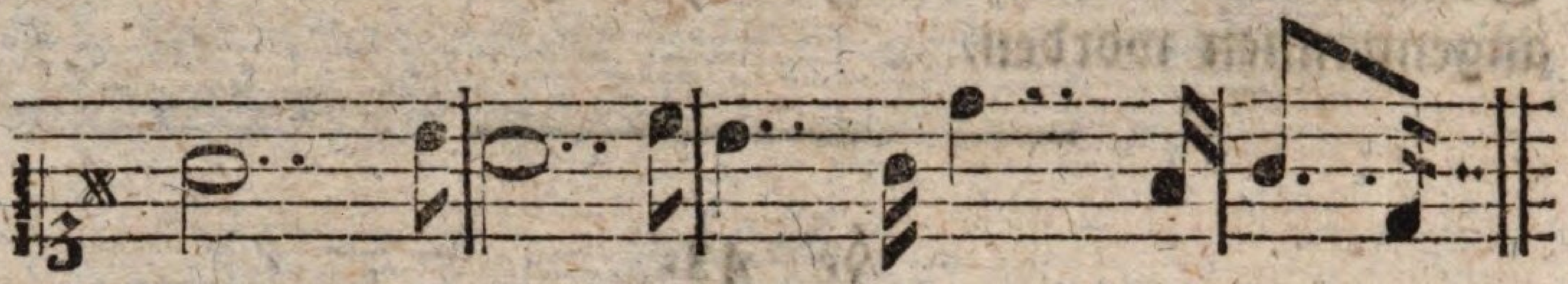
Geltung:



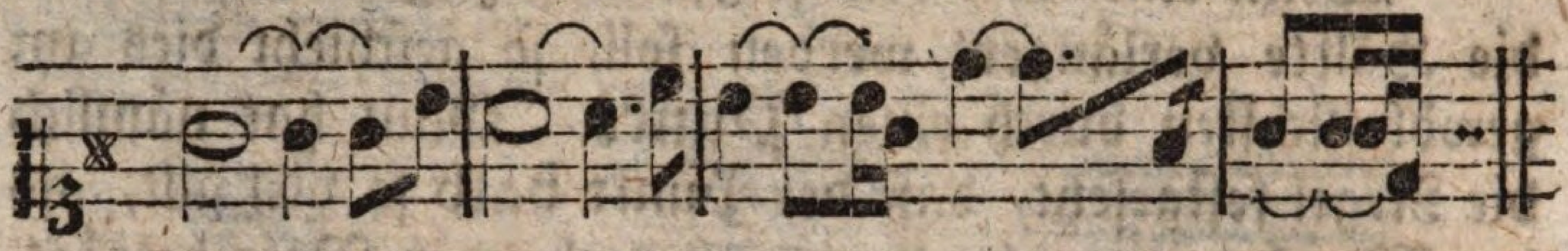
§. 44.

Wenn zwey Punkte unmittelbar nach einander stehen, so gilt der erste (der obigen Regel gemäß,) die

Hälfte der vorhergehenden Note, der zweyte hingegen erhält nur den halben Werth des ersten Punktes, z. B.



Geltung: (oder) (oder)



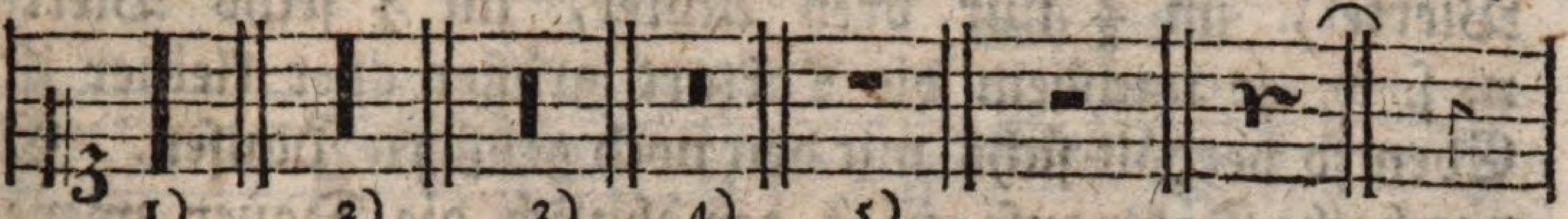
Aus diesen und den §. 43. eingerückten Beyspielen erhellet, daß man, statt der Punkte, dieselbe Geltung allenfalls auch durch (gebundene) Noten anzeigen könnte; allein der Spieler hätte dabey mehr zu übersehen, folglich wählt man dafür mit Recht die weit bequemern Punkte. Uebrigens wird im Kapitel vom Vortrage gezeigt werden, daß man in vielen Fällen bey den Punkten etwas länger verweilt, als ihre eigentlich bestimmte Dauer beträgt.

---

## §. 45.

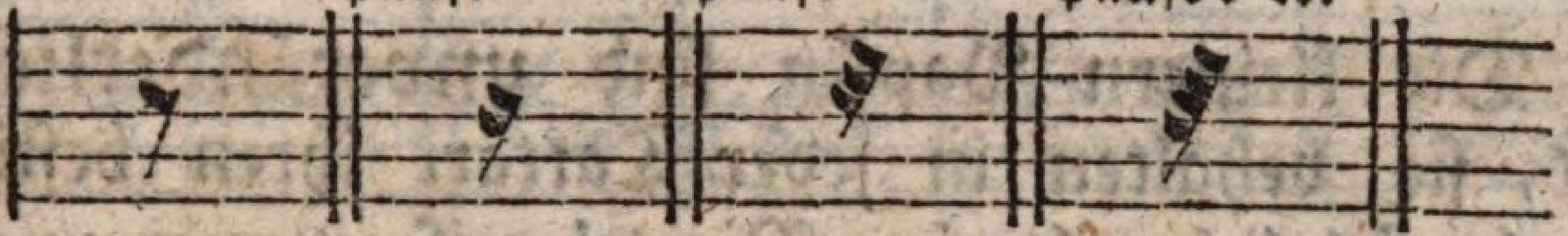
Oft soll der Spieler bald mit Einer Hand allein, bald mit beyden Händen zugleich, eine Zeit lang still seyn, (inne halten, ruhen, nicht spielen, pausiren,) man hat daher gewisse Zeichen festgesetzt, wodurch die erforderliche Dauer des Schweigens bestimmt wird. Diese Zeichen heißen **Pausen** oder **Schweigezeichen**. Ihre Gestalt und Geltung ist folgende:

8 Takte: 6 Takte: 4 Takt. 2 Takt. 1 Takt-pause. 1 halbe-Taktp.*) 1 Viertelpause: oder **).



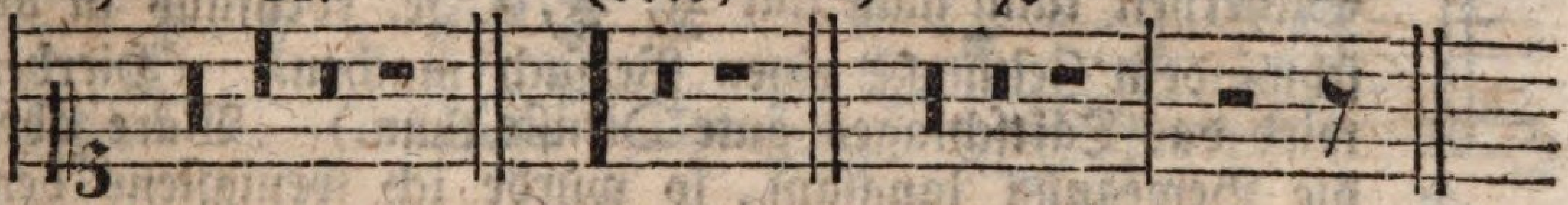
1) 2) 3) 4) 5)

Eine 8telp. Eine 16theil pause: Eine 32theil pause: Eine 64theil pause: ꝛc.



Die beyden erstern Pausen sind fast gar nicht mehr gebräuchlich, und die bey 3) und 4) kommen in Tonstücken, welche für das Klavier allein gesetzt sind, nur selten vor; aber desto häufiger die letztern. Ist ein einziges von diesen Zeichen nicht hinlänglich, eine gewisse Zeit des Pausirens zu bestimmen, so bedient man sich dazu mehrerer Pausen. Eilf Takte z. B. würden so wie bey a), sieben Takte und fünf Achtel aber wie bey b) angezeigt werden.

a) 11. (oder) b) 7.



Zu mehrerer Deutlichkeit pflegt man über die Pausen, deren Geltung einen Takt und mehr beträgt, auch noch die Zahl der zu pausirenden Takte zu schreiben, wie in den Beyspielen a) und b).

## §. 46.

Bey den ersten fünf Arten von Pausen ist noch zu merken, daß sie nicht immer einerley Werth behalten, und daher **veränderliche Pausen** heißen. Eine ganze

 Takt-

*) Man verwechsele die ganzen und halben Taktpausen nicht mit einander. Bey der erstern steht dieses Zeichen ▬ nahe unter oder an, bey der letztern hingegen über (auf) irgend einer Linie.

**) Diese Figur ist vorzüglich bey gestochenen Noten gewöhnlich.

Taktpause z. B. gilt im Viervierteltakte wirklich vier Viertel, im $\frac{3}{8}$ nur drey Achtel, im $\frac{6}{4}$ sechs Viertel u. s. w. je nachdem die Taktart größer oder kleiner ist. Eben so verhält sichs mit den noch größern Pausen. Eine halbe Taktpause zeigt gewöhnlich die Dauer zweyer Viertel an.

Die kleinern Pausen sind **unveränderlich**, das heißt, sie behalten in jeder Taktart ihren bestimmten Werth, folglich gilt eine Viertelpause immer zwey Achtel ꝛc. Eben so unverändert bleiben auch die übrigen Pausen, die man, von dem Viertel an, insgesammt **Sospiren** z. B. **Achtelsospiren** ꝛc. nennt.

Anm. Hier nur einige Winke über die Erlernung des Pausirens, welches manchem Anfänger vielleicht noch schwerer wird, als das Spielen selbst.

Mehrere Takte lernt man wohl am leichtesten in kurzen Taktarten ($\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ ꝛc.) pausiren, besonders wenn die Bewegung geschwind ist. Nach einiger darin erlangten Sicherheit kann man mit $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, C ꝛc. ebenfalls in geschwindem Zeitmaße einen Versuch machen. (Hierbey wird das Taktschlagen gute Dienste thun.) Wäre aber die Bewegung langsam, so würde ich wenigstens dem schwächern Lernenden rathen, in geraden Taktarten anfangs nicht sogleich nach ganzen, sondern nur nach halben Takten zu zählen, weil dies letztere leichter ist. Es versteht sich von selbst, daß man in diesem Falle z. B. statt vier ganzer Takte acht halbe pausiren muß.

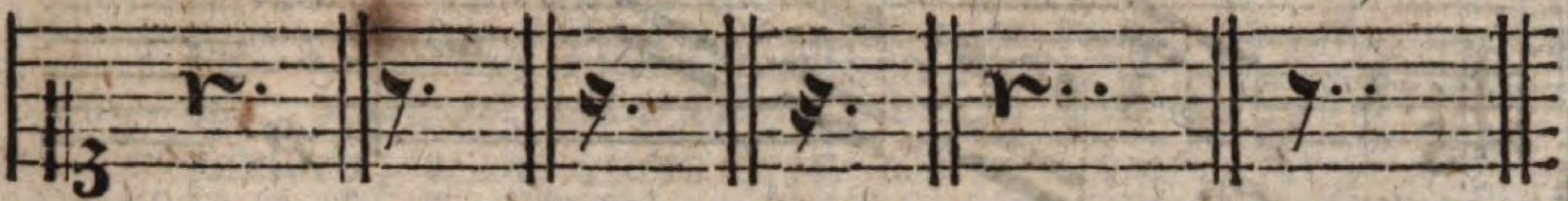
Auf die kleinern Pausen läßt sich das, was weiter unten (§. 63.) über die Erlernung des Taktes gesagt wird, größtentheils anwenden. Nur vergesse man nicht, die Finger während des Pausirens gehörig von den Tasten abzuheben.

## §. 47.

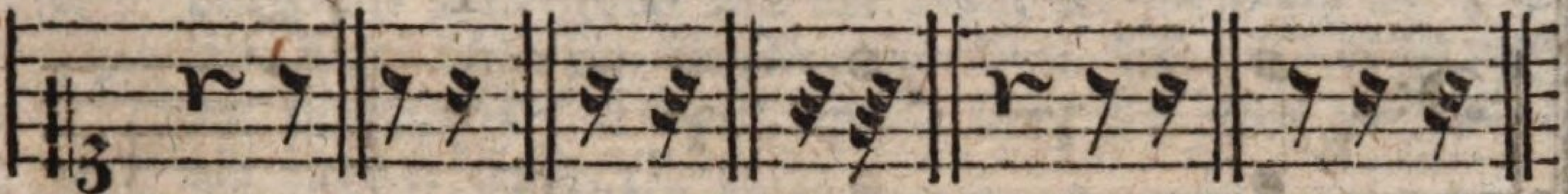
Man pflegt auch einige Pausen, vorzüglich die kleinern, der Kürze und Bequemlichkeit wegen, durch Punkte um die Hälfte zu verlängern, da man außerdem

zwey Pausen von verschiedener Geltung dafür schreiben müßte, nämlich:

auch wohl:



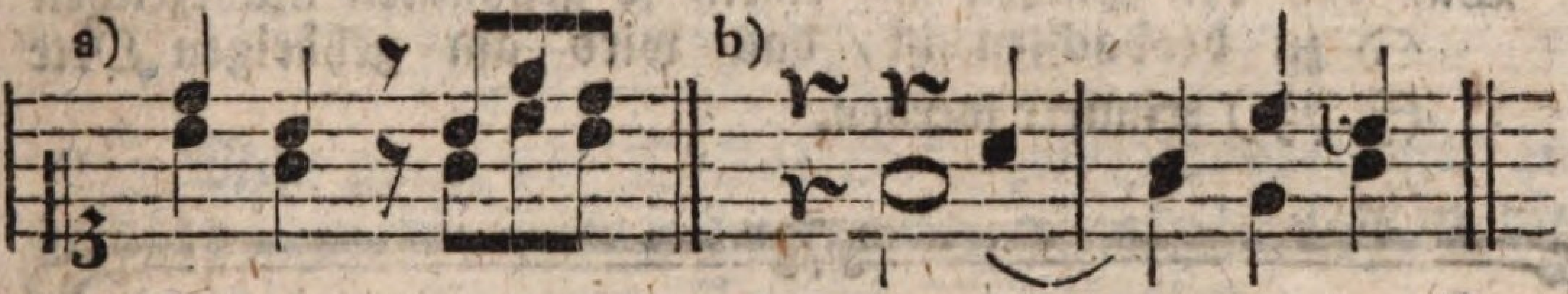
anstatt dieser Schreibart: besser:



Ob übrigens eine Pause in dem Systeme etwas höher oder tiefer steht, das hat auf die Geltung derselben keinen Einfluß.

§. 48.

Zwey oder mehrere Pausen über einander zeigen bloß an, daß man in zwey oder mehreren Stimmen zugleich pausiren soll, folglich wird dadurch die Zeit des Pausirens nicht verlängert, z. E.

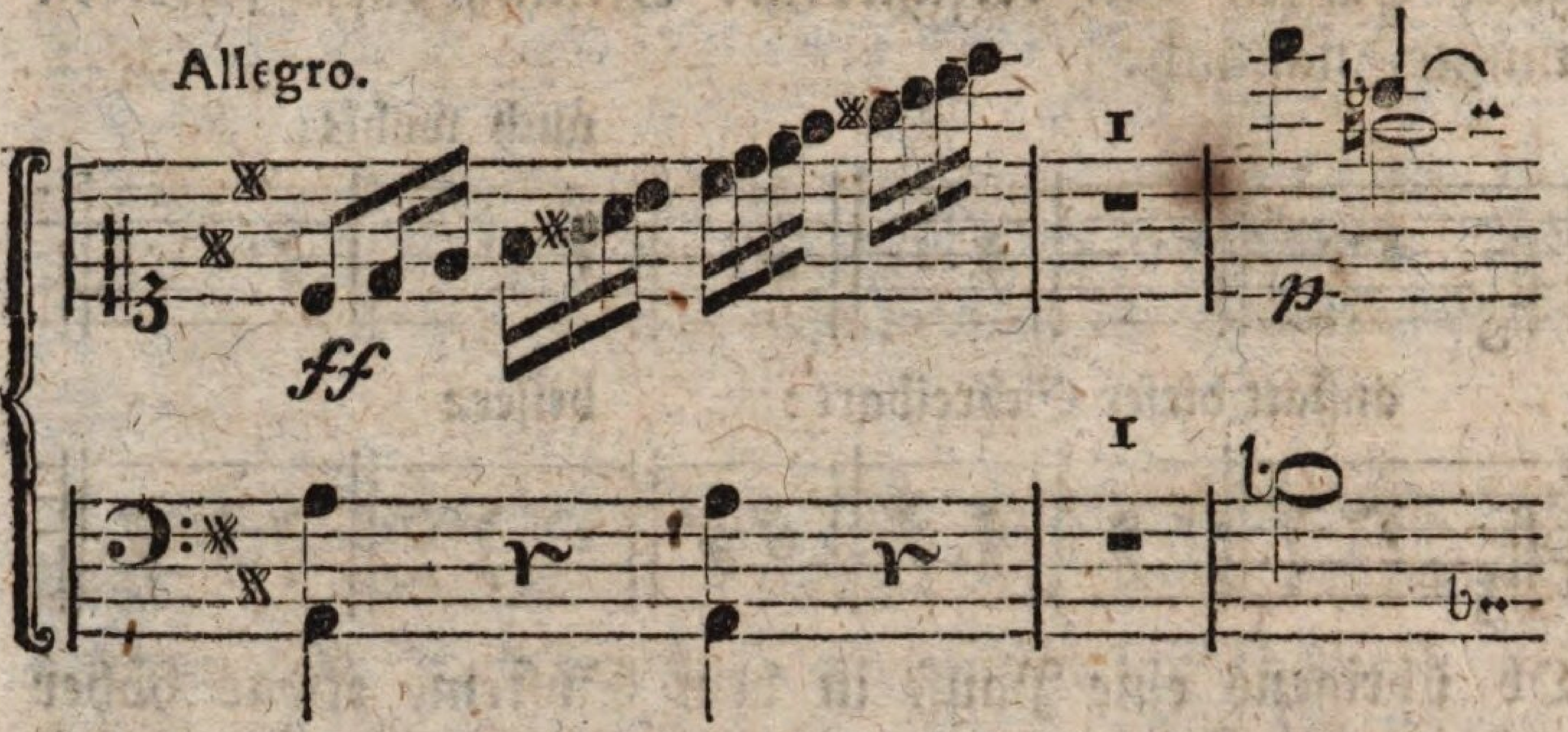



ꝛc.

In dem Beyspiele a) pausirt man also, der zwey Achtelpausen ungeachtet, nicht länger, als die Dauer Eines Achtels beträgt. Bey b) wird das erste Viertel in beyden Stimmen zugleich pausirt; da aber in der obern Stimme noch eine Viertelpause folgt, so versteht sichs, daß man das a erst nach dem f, nämlich in der Zeit des dritten Viertels, anschlägt. Hiervon ist die Anwendung leicht auf andere Fälle zu machen.

§. 49.

Längere Pausen, die in allen Stimmen zugleich vorkommen, werden gemeiniglich Generalpausen genannt: z. B.




Der Spieler hat in solchen Fällen vorzüglich den Finger, nach dem Anschlage des letzten Tones, (in dem obigen Beyspiele cis,) sogleich von der Taste abzuheben, damit die Pause desto mehr überrasche. Uebrigens verweilt man bey diesen Generalpausen nicht länger, als es die vorgeschriebene Geltung derselben erfordert.

Was bey den Pausen mit einem so genannten Ruhezeichen 𝄐 zu beobachten ist, das wird am gehörigen Orte (§. 73.) erinnert werden.

## Vierter Abschnitt.

### Vom Takte.

§. 50.

Unter Takt, in sofern von der Ausübung die Rede ist, versteht man gemeiniglich, die richtige Eintheilung einer gewissen Anzahl Noten ꝛc. welche in einer bestimmten Zeit gespielt werden sollen.

Außerdem wird das Wort Takt noch in mancher andern Bedeutung genommen. Man versteht nämlich darunter 1) die Noten, welche in einem einzigen, zu Anfange des Tonstückes bestimmten Zeitraume enthalten, und zwischen zwey

zwey Strichen eingeschlossen sind; daher sagt man im dritten, vierten ꝛc. Takte des ersten Allegro u. s. w. 2) heißt Takt oft so viel, als Taktart, z. B. dieses Tonstück steht im geraden Takte; 3) wird zuweilen, wiewohl nicht richtig, die Bewegung darunter verstanden, z. B. dieser Satz hat sehr geschwinden Takt; 4) sagt man Takt, wenn von der äußern Abtheilung durch die Bewegung mit der Hand ꝛc. die Rede ist, z B. den Takt schlagen, geben, führen u. dgl. 5) heißt auch oft die ganze Taktnote, wenn man sich kurz ausdruckt, ein ganzer Takt. (§. 39.)

§. 51.

Die jedesmal zum Grunde gelegte Taktart wird zu Anfange des Tonstückes, gleich nach den Schlüsseln und Versetzungszeichen, bestimmt. Soll aber in der Mitte ꝛc. eines Tonstückes statt der ersten Taktart eine andere eintreten, so muß dies bey dem vorkommenden Falle aufs neue bezeichnet werden.

§. 52.

Man pflegt alle Taktarten in zwey Hauptklassen zu bringen; in die erste gehören die **geraden** und in die zweyte die **ungeraden** (**Tripel**-) Taktarten.

Gerade oder **gleiche** Taktarten heißen die, welche aus **zwey** oder **vier** Hauptzeiten (Takttheilen) bestehen; die **ungeraden** oder **Tripeltakte** enthalten **drey** Hauptzeiten.

Anm. 1. Unter Zeiten, Taktzeiten, Hauptzeiten, Takttheilen ꝛc. versteht man die merklich fühlbaren Theile, in welche eine Taktart zerfällt. So hat z. B. der Zweyvierteltakt zwey, der Dreyvierteltakt aber drey solche Zeiten oder Takttheile. Daher sagt man eine zwey- dreytheilige ꝛc. Taktart.

Die Takttheile zerfallen in Glieder. Wenn nämlich in einer Taktart die Viertel als Takttheile gebraucht werden, so heißen die Achtel in diesem Falle Glieder (Taktglieder.) Der Zweyvierteltakt enthält also zwey Takttheile;

le, nämlich Viertel, oder vier Glieder, (Achtel,) der $\frac{3}{2}$ hingegen hat drey Takttheile, oder sechs Glieder u. s. w. Die noch kleinern Notengattungen pflegt man schlechthin Noten oder Taktnoten zu nennen.

In verschiedenen Taktarten z. B. im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ rc. zerfällt jede Hauptzeit in drey kleinere Zeiten, oder, wenn man will, in drey Glieder. Aus diesem Grunde nennt man die erwähnten und ähnliche Taktarten triplirte oder dreygliedrige. Der Sechsachteltakt z. B. besteht aus zwey, der Neunachteltakt aber aus drey Hauptzeiten, deren jede drey kleinere (Glieder) enthält.

Anm. 2. Zur Bestimmung der Taktarten bedient man sich größtentheils zweyer über einander stehenden Zahlen: $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{2}$ rc. wovon die obere die Anzahl der in einem Takte enthaltenen Zeiten andeutet. Durch die untere Ziffer bestimmt man, ob halbe Taktnoten, Viertel oder Achtel, als Takttheile anzusehen sind.

Anm. 3. Jede Taktart hat gute und schlechte Takttheile, das heißt, obgleich z. B. im Zweyvierteltakte alle Viertel, ihrem äußern Werthe oder ihrer Dauer nach, einander gleich sind, so liegt doch auf Einem mehr Nachdruck, (innerer Werth, als auf dem Andern. Aus diesem Grunde werden auch die guten Takttheile innerlich lange, anschlagende, accentuirte rc. genannt. Beym Taktschlagen fallen sie in die Zeit des Niederschlagens. (*thesis.*)

Die schlechten Takttheile nennt man sonst auch innerlich kurze, durchgehende, unaccentuirte u. s. w. Sie werden im Aufheben der Hand vorgetragen, welches in der Kunstsprache *arsis* heißt.

In jeder zweytheiligen Taktart ist nur Ein guter Takttheil, nämlich der erste; aber die viertheiligen Taktarten haben zwey gute Takttheile, nämlich den ersten und den dritten, wovon der erste den größern Nachdruck erhält. In den dreytheiligen Taktarten ist eigentlich nur der erste Takttheil gut; indeß erhält auch dann und wann der dritte einen Nachdruck, so wie in einigen Fällen der zweyte innerlich lang, und dafür der dritte kurz wird.

Auch die kleinern Notengattungen sind sich in Ansehung ihres innern Werthes nicht gleich; denn in zweygliedri-

gliedrigen Figuren ist die erste, dritte, fünfte, siebente ꝛc. in dreygliedrigen aber die erste, vierte, siebente, zehente Note gut, die übrigen heißen schlecht.

§. 53.

Die einfachen geraden Taktarten zerfallen in zwey Unterabtheilungen; zur ersten gehören a) die von zwey, und zur zweyten b) die von vier Zeiten.

a) **Gerade Taktarten von zwey Zeiten sind:**

1) Der Zweyeintel- oder der große Allabrevetakt: $\frac{2}{1}$ oder ₵; 2) der Zweyzweytel- oder der kleine (gemeine) Allabrevetakt: $\frac{2}{2}$ oder ₵ *), auch $\frac{3}{2}$ oder *I*; 3) der Zweyvierteltakt: $\frac{2}{4}$; und 4) der Zweyachteltakt: $\frac{2}{8}$.

b) **Gerade Taktarten von vier Zeiten sind:**

5) Der Vierzweyteltakt: $\frac{4}{2}$ oder O **), welcher aber oft mit dem großen Allabrevetakte verwechselt wird; 6) der große Viervierteltakt: C, oder bestimmter: $\frac{4}{4}$, (dessen kürzeste Noten die Achtel sind,) hat einen kräftigen, schweren Vortrag, und eine langsame Bewegung; 7) der gemeine, schlechte, gerade, kleine Viervierteltakt: C; 8) der Vierachteltakt: $\frac{4}{8}$.

Hierzu können noch gerechnet werden: $\frac{8}{4}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{8}{16}$, $\frac{4}{16}$, und in sofern nur von zwey und vier Hauptzeiten die Rede ist: $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$; $\frac{12}{8}$ und $\frac{12}{16}$.



*) Hierbey erklärt man dem Lernenden, daß der Strich durch das C (₵) nicht der Zierlichkeit wegen beygefügt wird, sondern eine geschwinde Taktart, nämlich den Allabrevetakt, anzeigt.

Eine genauere Beschreibung des Allabreve wird unten bey der Bewegung vorkommen.

**) Ehedem wurde der Vierzweyteltakt O durch bezeichnet, daher wählte man für den Zweyzweyteltakt einen so genannten durchschnittenen Halbzirkel (|, woraus denn nach und nach unser oben erwähntes C mit dem Striche entstanden ist.

**Zusammengesetzte gerade Taktarten sind:**

1) Der Sechsvierteltakt: $\frac{6}{4}$ von zwey Hauptzeiten, jede in drey kleinere (Theile, Glieder) eingetheilt; 2) der Zwölfvierteltakt: $\frac{12}{4}$; 3) der Sechsachteltakt: $\frac{6}{8}$; und 4) der Zwölfachteltakt: $\frac{12}{8}$.

Hierzu kann man noch zählen: $\frac{24}{16}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{6}{16}$; so wie auch C und $\frac{4}{8}$ aus kleinern Taktarten zusammengesetzt seyn können.

## §. 54.

**Ungerade einfache Taktarten, oder Tripeltakte sind:**

1) Der Dreyzweyteltakt: $\frac{3}{2}$; 2) der Dreyvierteltakt: $\frac{3}{4}$; und 3) der Dreyachteltakt: $\frac{3}{8}$.

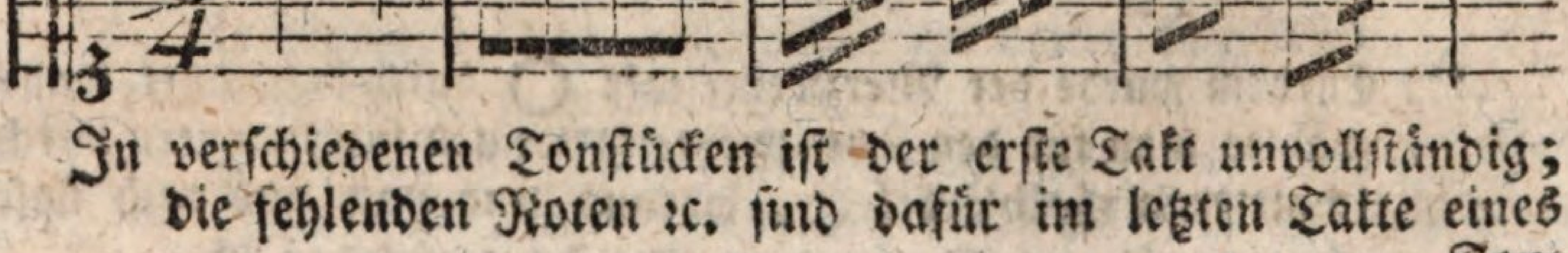
Außer diesen können noch hinzukommen: $\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{16}$.

**Ungerade zusammengesetzte Taktarten sind:**

4) Der Neunvierteltakt: $\frac{9}{4}$; 5) der Neunachteltakt: $\frac{9}{8}$; zu welchen noch $\frac{9}{16}$ gezählt werden kann.

## §. 55.

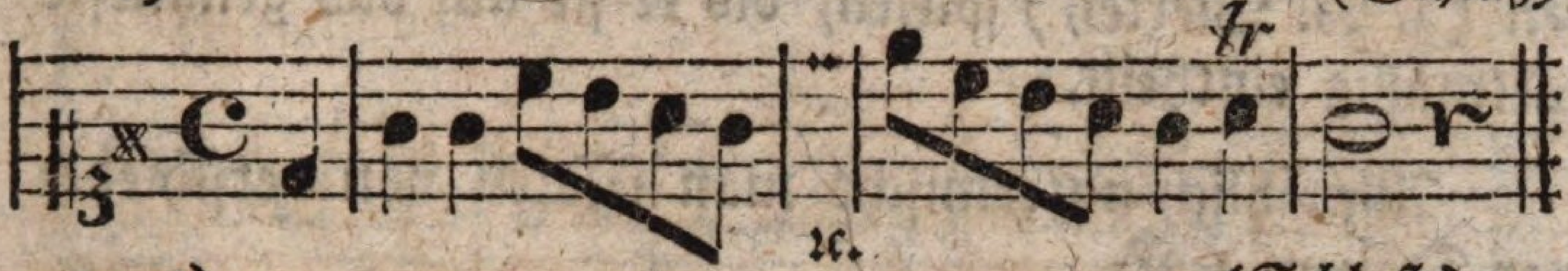
Wenn ein Takt voll ist, d. h. wenn die zu Anfange des Tonstückes bestimmten Takttheile, in dem nachstehenden Beyspiele zwey Viertel, oder an deren Stelle vier Achtel ꝛc., jedesmal vorhanden sind: so zeigt man es durch einen so genannten Taktstrich an. Daher heissen alle die Noten, Pausen und Punkte, welche zwischen zwey solchen Strichen stehen, in jeder Taktart zusammen ein **Takt**. (S. die Anm. zu §. 50.)



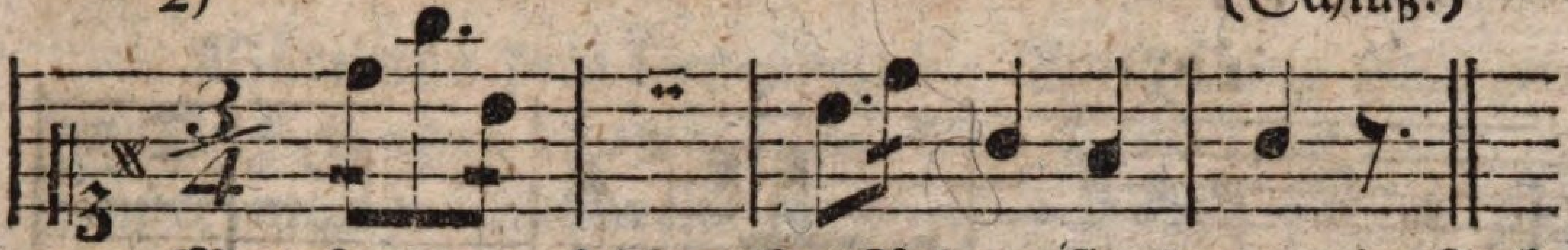
In verschiedenen Tonstücken ist der erste Takt unvollständig; die fehlenden Noten ꝛc. sind dafür im letzten Takte eines Ton-

Tonstückes oder Theiles enthalten, so daß der erste und letzte Takt zusammen für Einen gelten, wie in diesen Beyspielen:

1) (Schluß)




2) (Schluß.)



Man sagt von solchen Tonstücken, sie fangen im Auftakte an.

---

§. 56.

Ich komme nun zur mechanischen Eintheilung des Taktes überhaupt, oder wie der Anfänger taktmäßig spielen lernen kann. Es erfordert nicht wenig Mühe und Geduld, demjenigen die richtige Abmessung der Noten nach ihrem verschiedenen äußern Werthe beyzubringen, welcher nicht viel natürliches Taktgefühl hat; indeß kann man dem Schwächern auch hierin durch mancherley Vortheile zu Hülfe kommen.

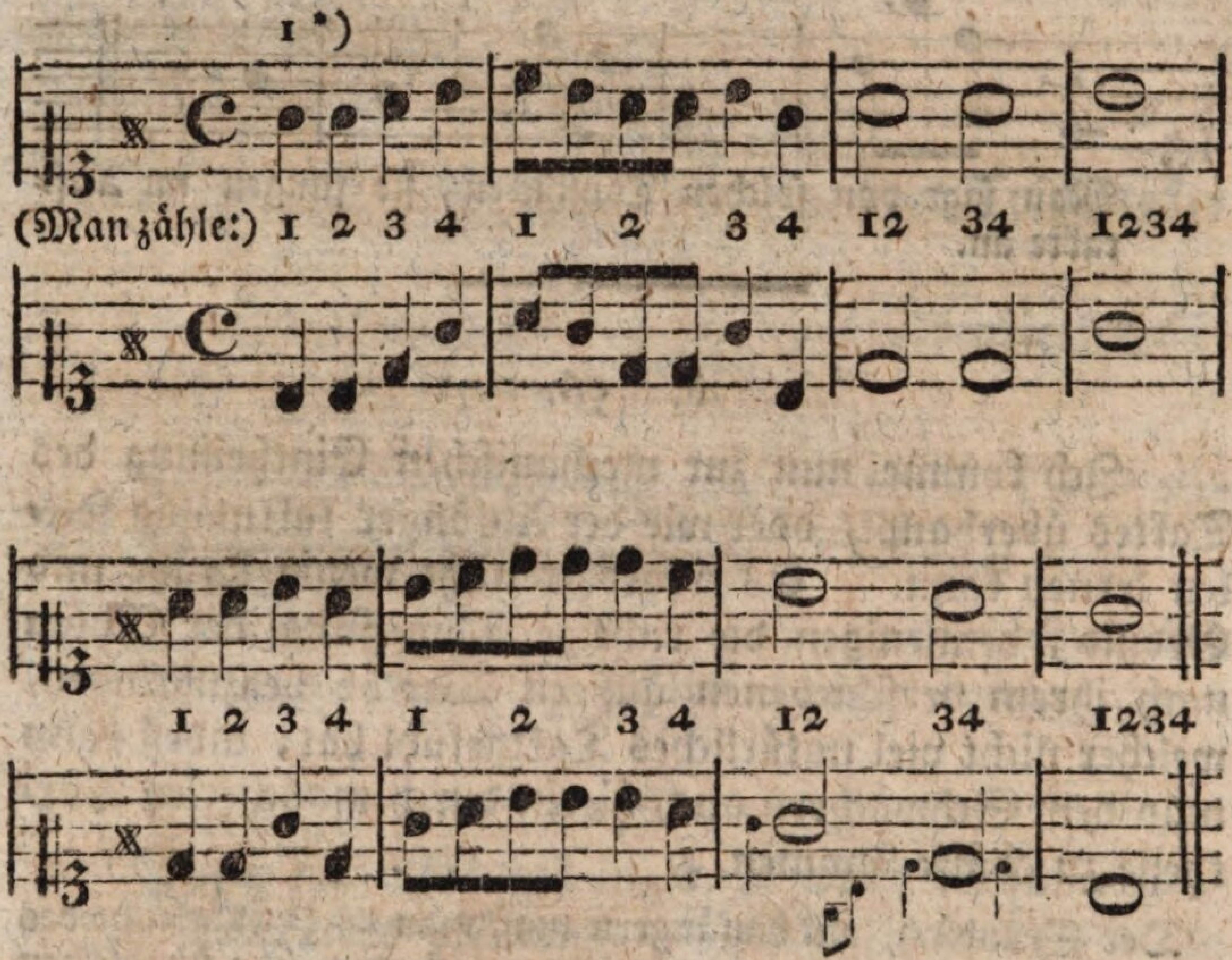
Der Grundsatz, mit Anfängern muß man es in Rücksicht des Taktes so genau nicht nehmen, ist von sehr schädlichen Folgen. Die Erfahrung lehrt es, daß viele übrigens fertige Spieler keinen Takt halten. Hieran ist oft der erste Lehrer am meisten Schuld. Denn wird der Takt im Anfange vernachlässiget, so möchte es schwer seyn, bey mehrerer Fertigkeit taktfest zu werden. Man dringe daher ja gleich anfangs auf das Takthalten, und versäume dafür lieber, wenn eins von beyden seyn muß, die Fertigkeit im Spielen, die mit der Zeit durch viele Uebung noch zu erwerben ist.

§. 57.

Zur mechanischen Erlernung des Taktes wird eine genaue Bekanntschaft mit den mancherley Notengattungen

gen und ihrer verhältnißmäßigen Dauer gegen einander vorausgesetzt. Ist diese da, so lasse man den Schüler, anfangs nur mit Einer Hand, lauter gleich lange Noten (z. B. Viertel,) spielen, bis er sie auf das genaueste taktmäßig eintheilt.

Allmählich untermischt man Noten von verschiedener Dauer, z. B.

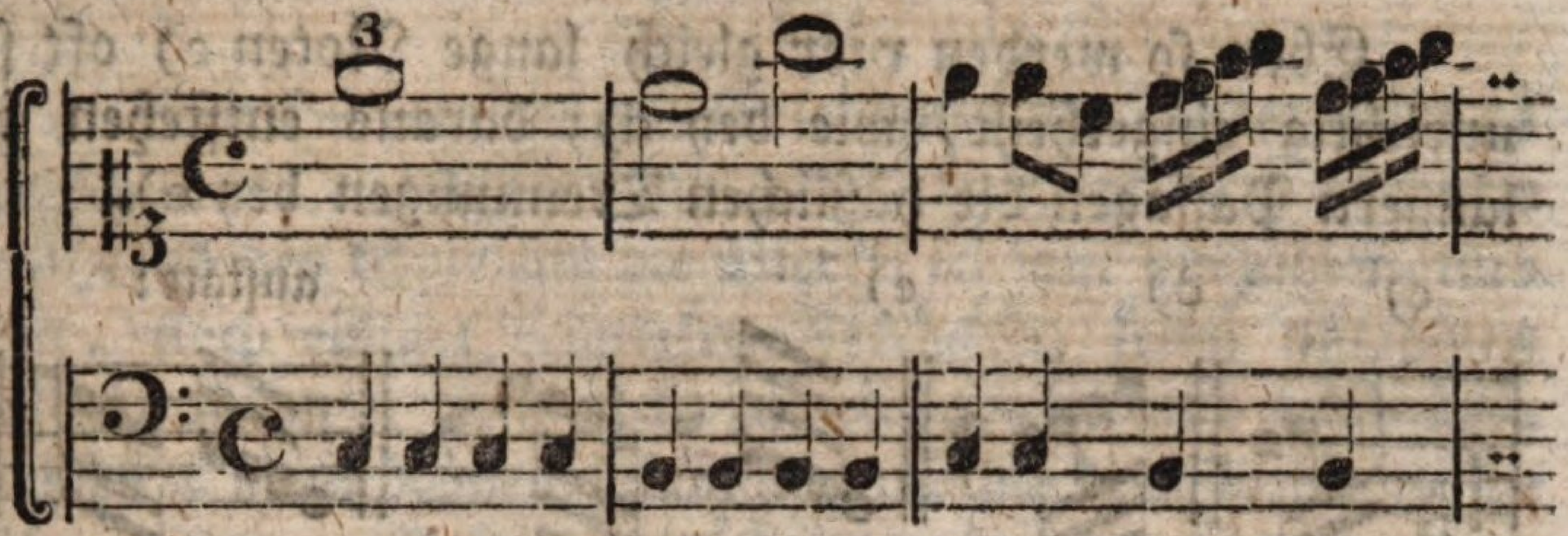



(Zur Aufmunterung kann der Lehrer, wenn dem Anfänger die Eintheilung der Noten bekannt ist, die darunter stehende zweyte (waldhornartige) Stimme dazu spielen, und in dem vorletzten Takte den Lernenden durch die kleine Abweichung auf die Probe stellen.)

Nunmehr läßt man den Schüler mit beyden Händen spielen, anfangs Noten von gleich langer Dauer; alsdann aber kann man ihm die verschiedene Geltung und Eintheilung derselben, etwa auf die nachstehende Art, begreiflich zu machen suchen.

Wäre

*) Diese Ziffer bezeichnet den Finger, mit welchem man anfängt.

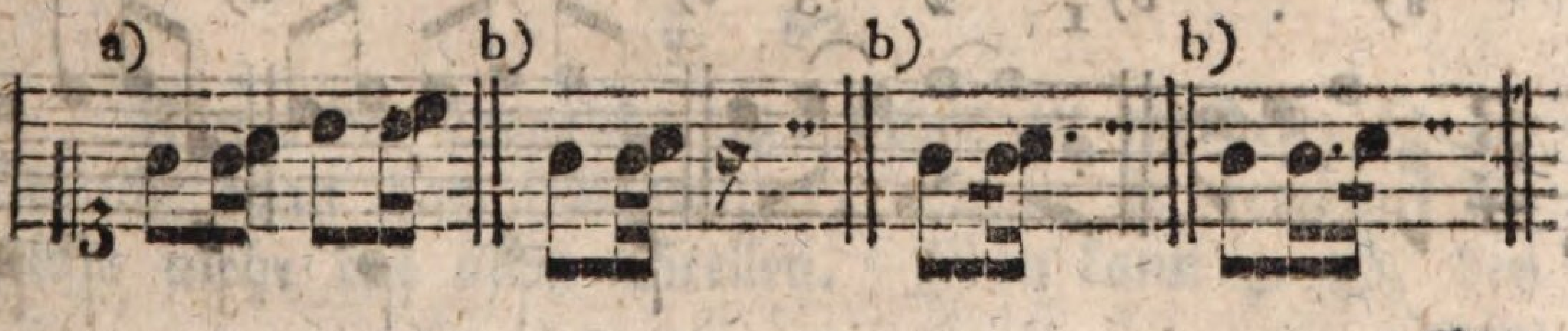



Wäre nun dem Lernenden die Eintheilung nach lauter gleich langen Noten (in Einer Hand) bekannt, so könnte man wechselsweise für beyde Hände Noten von verschiedener Daner vorschreiben.

## §. 58.

Bey den ersten Uebungen im Takte, oder vielmehr bey jeder Uebung, muß man vorzüglich die **kleinern** Notengattungen richtig eintheilen lassen; denn es kann jemand den Takt im Ganzen halten, und doch in einzelnen Theilen sehr dawider fehlen. Wer z. B. in dem Zeitraume eines Taktes alle vorgeschriebene Noten spielt, und zu Ende desselben weder zu früh noch zu spät fertig wird, der hat den Takt im Ganzen allerdings gehalten; aber einzelne Noten kann er dessen ungeachtet zu geschwind, und andere dafür zu langsam gespielt haben. Ich warne daher vor den nachstehenden und ähnlichen Fehlern.

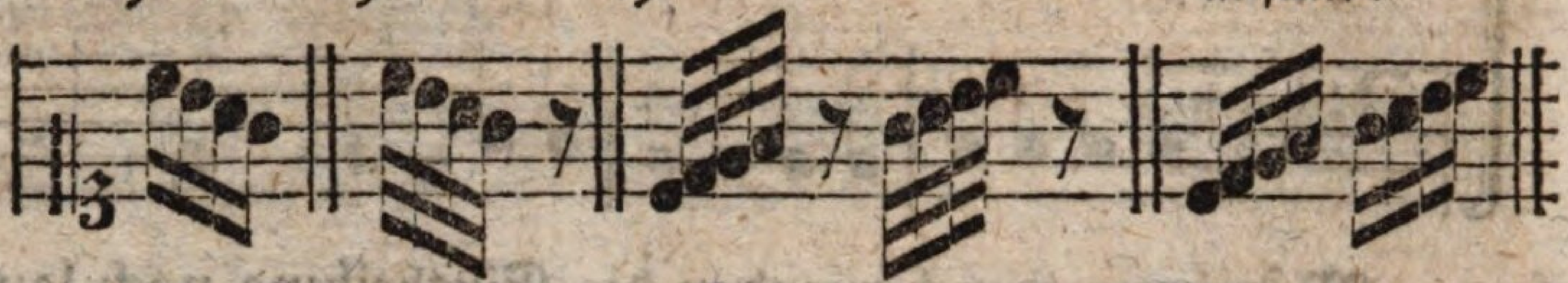
Anstatt zweyer gleich langen Noten, besonders wenn die vorhergehenden und folgenden länger sind, wie bey a), hört man oft eine von den fehlerhaften Eintheilungen bey b).




Eben

Eben so werden **vier** gleich lange Noten c) oft so unrichtig eingetheilt, wie bey d); daraus entstehen in längern Passagen die häßlichen Trennungen bey e).

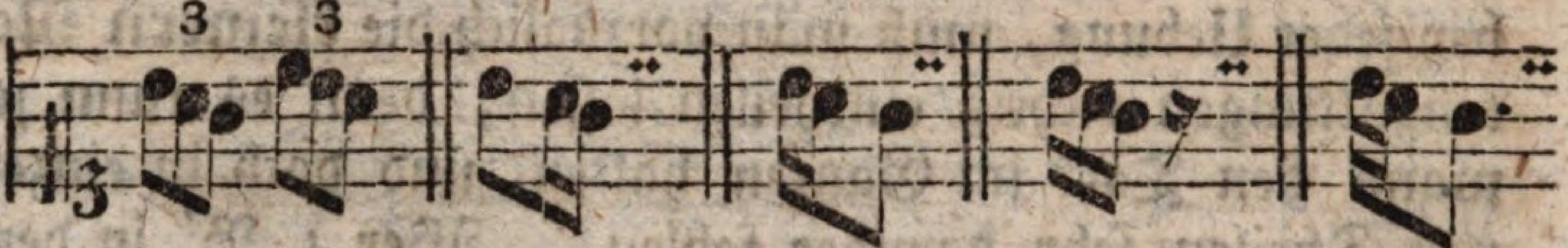
c) d) e) anstatt:



§. 59.

Bey Triolen und Tripelnoten wird ebenfalls sehr häufig gefehlt; denn drey gleich lange Noten a), von welchen jede erste bloß einen gelinden Druck, aber keine längere Dauer, erhalten sollte, (§. 41.) werden von Vielen so eingetheilt, wie bey b) c) d) oder e).

a) b) falsch: c) d) e)



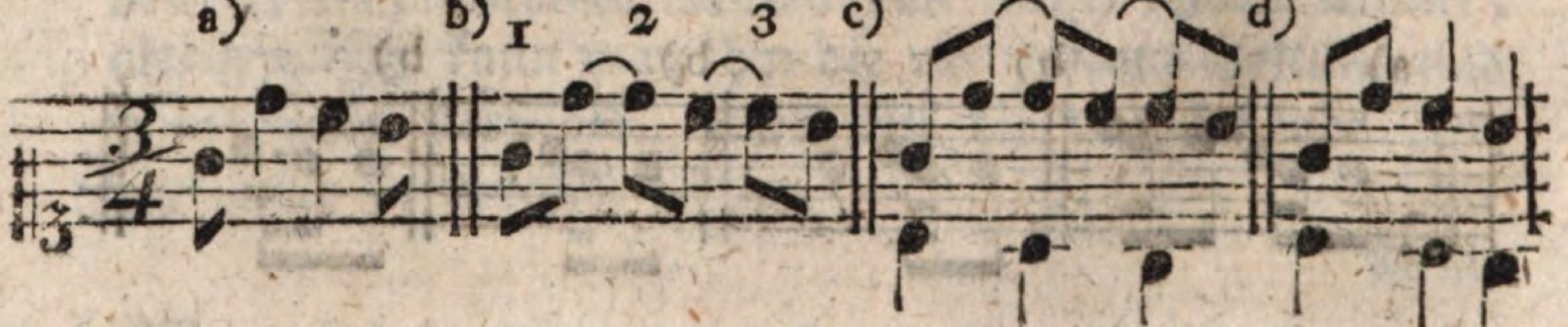

Eine Ausführung ist immer schlechter, als die Andere.

§. 60.

**Synkopirte, (rückende, durchschnittene) Noten** nennt man diejenigen, welche beym Auszählen der Taktthe ile oder Glieder in Gedanken zertheilt werden müssen, oder wovon die Eine Hälfte zum vorhergehenden, die Andere aber zum folgenden Takttheile ꝛc. gehört. Bey a) sind solche synkopirte Noten, die man sich beym Auszählen der Takttheile so zertheilt vorstellen müßte, wie bey b).

richtige Eintheilung. unrichtig eingetheilt.

a) b) 1 2 3 c) d)




§. 61.

§. 61.

Der Hülfsmittel zur Erlernung des Taktes giebt es verschiedene. Man kann z. B. anfangs dem Schüler während des Spielens die Viertel ꝛc. laut vorzählen, und ihn, nach einiger erlangten Fertigkeit, selbst mitzählen lassen. Kann er noch nicht zugleich spielen und taktmäßig zählen – denn beydes zusammen möchte dem Anfänger zu schwer seyn – so spiele der **Lehrer** in jeder Stunde einige Tonstücke, und überlasse indessen dem Lernenden das Zählen allein. Auch diese Uebung ist nicht ohne Nutzen, denn der Schüler lernt unter andern gleiche Zeiträume abtheilen, und beym Nachlesen die Noten nach ihrer Geltung berechnen u. dgl.

Andere rathen, man solle den Lernenden die Takttheile oder Glieder mit dem Fuße gelinde abtheilen lassen. Dieses Hülfsmittel ist sehr gut, und bey der Erlernung verschiedener Instrumente fast unentbehrlich; nur dürfte es beym Klavierspielen, besonders wenn für beyde Hände Noten von verschiedener Dauer vorgeschrieben sind, nicht immer so leicht anzuwenden seyn, als z. B. bey der Violine, Flöte u. dgl. Will man dem schwächern Schüler die Viertel ꝛc. durch einen gelinden Druck auf die Achsel fühlbar machen, oder ihm durch das Taktschlagen zu Hülfe kommen, so kann dies ebenfalls, wenigstens bey schwer einzutheilenden Stellen, das Taktgefühl des Anfängers verstärken helfen. Auch das Mitspielen in der Oktave, oder auf einem andern Instrumente, kann ihm die Takteintheilung erleichtern, und was dergleichen Vortheile mehr sind.

§. 62.

Fängt der Lernende an, sicher zu werden, so gebraucht man das Hülfsmittel, woran er gewöhnt ist, nicht mehr bey allen Stellen. Man kann z. B. bey vie-

vielen Noten von gleicher Dauer, oder bey der Wiederholung eines Theiles versuchen, ob der Schüler im Stande ist, ohne das Zählen Takt zu halten. In manchen Fällen trägt der Baß viel zur Erleichterung der, außerdem schwer zu treffenden, Eintheilung bey, und dann ist das Zählen ebenfalls überflüssig.

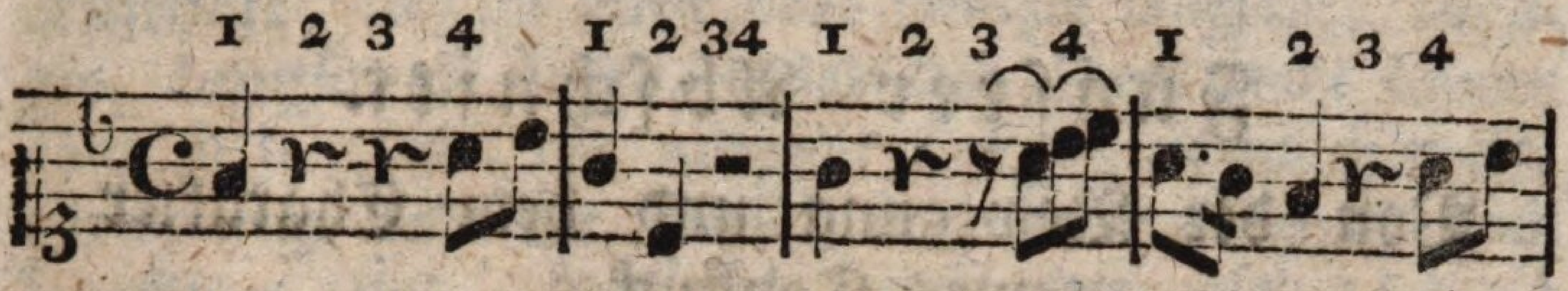
## §. 63.

Noch bleibt zu untersuchen, nach welcher Notengattung (ob nach Vierteln, Achteln 2c.) die Lernenden am sichersten zählen können. Es kommt hierbey vorzüglich auf das Zeitmaß und, nebst diesem, auf die Taktart an. In **geschwinder** Bewegung würde ich nach Takttheilen, folglich in C, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ 2c. nach Vierteln a), in triplirten Taktarten $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ 2c. aber nach Hauptzeiten, d. h. nach drey und drey Achteln, zu zählen rathen b). Der Fälle, wobey dies nicht statt findet, giebt es nur wenige; ein geschickter Lehrer wird sie dem Schüler, nebst den Gründen dazu, bey Gelegenheit bekannt machen. Wäre die Bewegung **langsam**, so ließe ich in den oben genannten und ähnlichen Taktarten nach Achteln zählen c). Im Allabreve ¢, $\frac{3}{2}$ 2c. wird nur nach halben Taktnoten gezählt, wenn nicht ein gemäßigtes Zeitmaß Ausnahmen hiervon nöthig macht. *) Man erkläre aber dem Lernenden, daß er nicht etwa, ohne Rücksicht der Geltung, alle längere oder kürzere Notengattungen, sondern nur jeden Takttheil, oder in langsamer Bewegung jedes Taktglied, zu zählen habe, es falle nun eine Note, Pause oder ein Punkt darauf. Die in dem Beyspiele d) bemerkte Art zu zählen wäre daher ganz falsch.

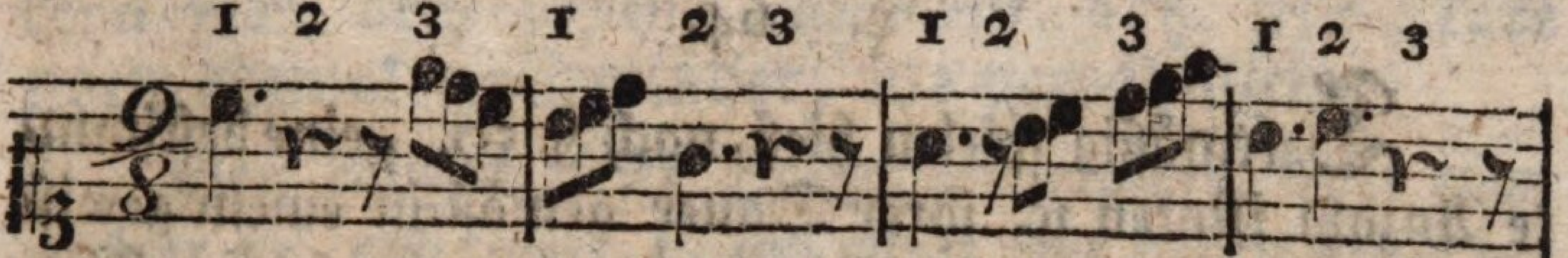
Alle-

*) Denn auch das Allabreve erfordert nach Umständen eine geschwindere oder langsamere Bewegung.

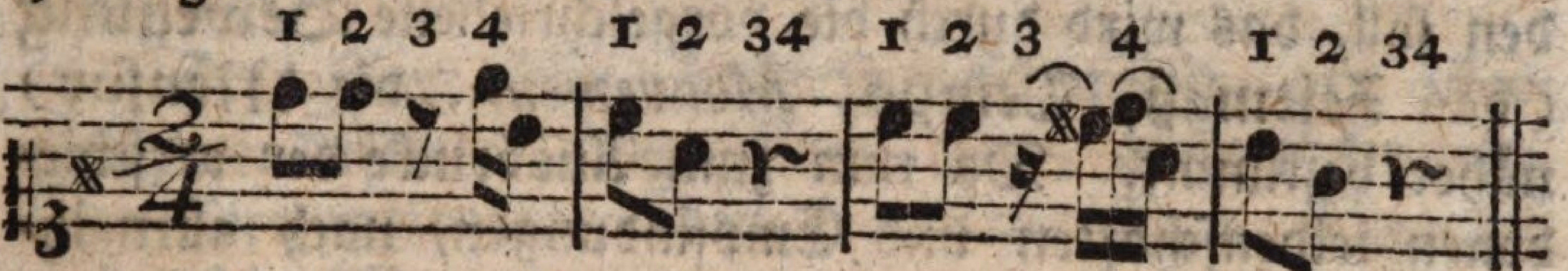
a) Allegro.



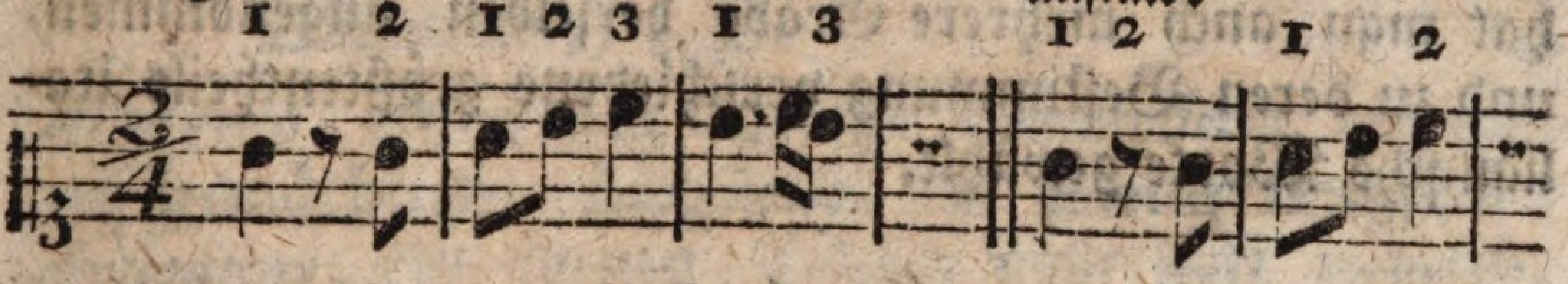

b) Presto.




c) Adagio.




d) Allegro. anstatt:




Mehr über die Erlernung des Taktes zu sagen, verstattet der Raum nicht, obgleich noch vieles dabey zu erinnern wäre, was dem mündlichen Unterrichte überlassen werden muß. Hat der Lehrer Kopf und Eifer, so wird er die gegebenen Winke zu nutzen, sie auf andere Fälle anzuwenden, und nach Umständen genauer zu bestimmen wissen.

## Fünfter Abschnitt.

### Von der Bewegung und dem Charakter eines Tonstückes.

§. 64.

Taktmäßig spielen hieß, nach §. 50. „eine bestimmte Anzahl Noten ꝛc. ihrer Dauer gemäß in einem gewissen Zeitraume spielen. Wie lange aber ein solcher Zeitraum dauern, oder wie geschwind ein Takt gespielt werden soll, das wird durch die vorgeschriebene Bewegung (das Zeitmaß, Tempo, *Mouvement*, die Mensur) näher bestimmt. Da nun zum Ausdrucke der verschiedenen Leidenschaften und Empfindungen, nach allen ihren Modifikationen, unter andern vorzüglich die geschwindere oder langsamere Bewegung viel beyträgt, so hat man auch mehrere Grade derselben angenommen, und zu deren Bestimmung verschiedene größtentheils italiänische Worte gewählt.

§. 65.

Die vorzüglichsten davon sind:

*Presto*, **geschwind**; *Allegro*, **hurtig**, d. h. **nicht** ganz so geschwind, als Presto; *Veloce*, **schnell**; *Vivace*, **lebhaft**; *Commodo*, (*comodo*,) bequem, **gemächlich**, nicht geschwind; *Moderato*, **mäßig**; *Tempo giusto*, **in der rechten Bewegung**;*) *Maestoso*, **majestätisch**, **erhaben**, in Absicht auf die Bewegung **mehr langsam**, **als geschwind**; *Andante*, eigentlich **gehend**, **schrittmäßig** ꝛc. in der Musik **eine mittlere Bewegung**, die also

*) Für einen Anfänger, welcher die rechte Bewegung noch nicht fühlen, oder aus dem Tonstücke selbst beurtheilen kann, ist dieser Ausdruck sehr unbestimmt.

also weder ganz langsam, noch geschwind ist; *Grave*, ernsthaft, folglich mehr oder weniger langsam; *Adagio*, langsam; *Lento*, desgleichen, doch nicht immer ganz so langsam, als Adagio; *Largo*, eigentlich **weit, geräumig, gedehnt**, folglich **langsam**; (beynahe noch langsamer, und gewöhnlich ernsthafter, als Adagio.) Zu diesen, die Bewegung bezeichnenden, Kunstwörtern kann man noch zählen: *Allabreve*, d. h. jede **Note noch einmal geschwinder, als gewöhnlich.**

Von einigen dieser Hauptbenennungen leitet man Andere ab, und zwar, 1) um einen sehr hohen Grad des Geschwinden oder langsamen anzuzeigen; (im Superlativ.) z. B.

*Prestissimo*, **sehr, äußerst geschwind**, am aller-**geschwindesten**; *Allegrissimo*, **sehr, äußerst hurtig, am allerhurtigsten**; eben so: *Velocissimo*, *Vivacissimo*, *Adagissimo* etc.

2) um einen kleinern Grad zu bestimmen; (als Diminutive,) z. B.

*Allegretto*, **ein wenig hurtig**; *Commodetto*, **ein wenig gemächlich**; *Larghetto*, **ein wenig langsam**; *Andantino*, **ein wenig**, folglich nicht stark **gehend**, d. h. etwas langsamer, als Andante.

Zu einigen der oben angezeigten Kunstwörter werden, um einen größern oder kleinern Grad des langsamen oder Geschwinden zu bestimmen, noch verschiedene Beywörter rc. gesetzt, nämlich:

*Assai*, **genug**; (**sehr**;) z. B. Allegro assai, hurtig genug, sehr (ziemlich) hurtig rc. *Molto* oder *di molto*, **viel**; (**sehr**;) z. B. Adagio molto, sehr langsam; *Moderato*, **mäßig**; z. B. Allegro moderato, mäßig hurtig; *Vivo*, **lebhaft**; z. B. Allegro vivo etc. *Poco* oder *un poco*, **ein wenig**; *Non tanto*, **nicht** so (zu) **sehr**; *Non troppo*, desgleichen; *Non molto*, **nicht viel**; (**nicht**

sehr;) *Non presto*, **nicht geschwind**; *Con moto*, **mit Bewegung**; z. B. Andante con moto, gehend mit Bewegung; (nämlich den Schritt etwas beschleunigt;) *Più tosto (più tosto)* **vielmehr, lieber**, z. B. Andante, più tosto Allegretto, gehend, lieber ein wenig geschwind; *Quasi* **fast, beynahe**; z. B. Andante, quasi Allegretto, gehend, fast ein wenig geschwind.

Einige der genannten Beywörter werden auch oft **allein** über ein Tonstük geschrieben, z. B. *Moderato, vivo etc.* so wie *Grave, maestoso* u. dgl. dann und wann nur als Beywörter **zur Bestimmung des Charakters** gebraucht werden. Andere beziehen sich auf den Vortrag und Charakter zugleich, z. B. *Vivace, alla Siciliana* u. dgl. Außerdem giebt es noch einige Tonstücke, welche in der Bewegung gewisser Tänze vorgetragen werden sollen. Sie sind überschrieben: *alla Polacca*, nach Art einer Polonoise, *Tempo di Minuetto, Gavotta, Sarabanda etc.*, in der Bewegung einer Menuett, Gavotte u. s. w.

§. 66.

Alle die oben angezeigten Grade der Bewegung bringen einige Tonlehrer in **vier** Hauptklassen. In die erste gehören, dieser Eintheilung nach, die **sehr geschwinden** Arten, nämlich das Presto, Allegro assai etc. in die zweyte, die **mäßig geschwinden**, z. B. das Allegro moderato, Allegretto etc. in die dritte, die **mäßig langsamen**, wie Un poco Adagio, Larghetto, Poco Andante etc. und in die vierte, die **sehr langsamen**, z. B. Largo, Adagio molto u. s. w.

Andere nehmen nur **drey** Hauptarten der Bewegung an, nämlich 1) die **geschwinde** z. B. Prestissimo, Presto, Allegro assai, Allegro, Allegretto etc. 2) die **mäßige**, als Andante, Andantino etc. und 3) die **langsame** z. B. Largo, Adagio u. s. f.

Noch

Noch Andere machen **sechs** Hauptklassen daraus, und rechnen zur ersten alle Tonstücke, welche eine **sehr geschwinde** Bewegung haben, zur zweyten, die **geschwinden**, zur dritten, die **nicht so geschwinden**, zur vierten, die **sehr langsamen**, zur fünften, die **langsamen**, und zur sechsten, die **nicht so langsamen**.

§. 67.

Wüßte man nur, daß z. B. ein Allegro geschwinder gespielt werden muß, als ein Largo etc.: so hätte man einen noch sehr unbestimmten Begriff von dem Zeitmaße. Es fragt sich daher: Wie geschwind wird die Bewegung in einem Allegro assai, und so verhältnißmäßig in den übrigen Tonstücken, genommen? Ganz bestimmt läßt sich diese Frage nicht beantworten, weil gewisse Nebenumstände hierin sehr viele Abänderungen nöthig machen. So darf z. B. ein Allegro mit untermischten Zweyunddreyßigtheilen nicht so geschwind gespielt werden, als wenn die geschwindesten Passagen desselben nur aus Achteln bestehen. Ein Allegro für die Kirche oder in geistlichen Kantaten, in einem gearbeiteten Trio, Quartett ꝛc. muß in einer weit gemäßigtern Bewegung genommen werden, als ein Allegro für das Theater, oder im so genannten Kammerstyle z. B. in Sinfonien Divertimenten u. s. w.

Diese und ähnliche Nebenumstände abgerechnet, lehrt **Quanz**, in seinem **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen**, man solle auf jeden halben Takt eines Allegro assai im gemeinen (Viervierteln) Takte die Zeit eines Pulsschlages rechnen: (er setzt nämlich hierbey den Pulsschlag eines gesunden und etwas feurigen Menschen voraus;) in einem Allegretto erhielte jedes Viertel, und im Adagio cantabile (Larghetto) jedes Achtel einen Pulsschlag, im Adagio assai aber kämen zwey Pulsschläge auf ein Achtel. Tonstücke im

Allabreve, oder im so genannten Tempo maggiore, würden noch einmal geschwinder gespielt, so daß ein ganzer Takt (von vier Vierteln) in einem Allegro assai nicht länger, als ein Pulsschlag, dauern dürfe u. s. w.

Wenn sich auch gegen diesen Maßstab, wie Quanz selbst anmerkt, manches einwenden läßt; wenn überdies vielleicht der Abstand vom Allegro assai bis zum Adagio molto doch etwas zu groß angenommen seyn sollte: so bin ich dennoch sehr geneigt, Anfängern seine Regel zu empfehlen, denn diese lernen wenigstens daraus, daß ein Allegro assai ungefähr noch einmal geschwinder gespielt werden muß, als ein Allegretto u. s. w. Auch bekommen sie dadurch wenigstens einigermaßen einen Begriff davon, wie geschwind die Bewegung eines oder des andern Tonstückes genommen werden muß.

Uebrigens ist nicht nur dem Anfänger, sondern auch dem Geübtern, ein flüchtiger Ueberblick des jedesmal zu spielenden Tonstückes sehr anzurathen, weil man vorzüglich durch die darin vorkommenden kürzesten Notengattungen, Figuren, Passagen u. dgl. bestimmt wird, die Bewegung geschwinder oder langsamer zu nehmen.

---

§. 68.

Ein jedes gute Tonstück hat irgend einen bestimmten (herrschenden) Charakter, das heißt, der Komponist hat einen gewissen Grad der Freude oder Traurigkeit, des Scherzes oder Ernstes, der Wuth oder Gelassenheit u. s. w. darin ausgedruckt. Damit aber der Spieler vorher schon wisse, welcher Charakter in einem Tonstücke der herrschende ist, und wie er also seinen Vortrag im Ganzen einzurichten habe, so pflegen sorgfältigere Komponisten, außer der Bewegung, auch noch den Charakter anzuzeigen; daher sind eine Menge Kunstwörter entstanden, welche den erforderlichen Vortrag bestimmen.

§. 69.

§. 69.

Hier folgen die gewöhnlichsten dieser Kunstwörter in alphabetischer Ordnung:

Affettuoso, oder con affetto, rührend, affektvoll, mit Empfindung; con afflizzione, mit Bekümmerniß oder Traurigkeit; Agitato, oder con agitazione, bewegt, ungestüm, ängstlich, unruhig; con allegrezza, munter, mit Munterkeit; Amabile, amarevole, lieblich, angenehm; con amarezza, mit Betrübniß; Amoroso, zärtlich, liebreich; Animoso, muthig, frisch, beherzt; Appassionato, leidenschaftlich; Appoggiato, eigentlich: angelehnt, gestützt ꝛc. in der Musik: getragen; Ardito, kühn, frisch, beherzt; Arioso, melodisch, sangbar.

Brillante, schimmernd, glänzend, d. h. lebhaft, munter; con brio, brioso, feurig, hitzig, schimmernd, lermend; Burlesco, scherzhaft, possierlich.

Cantabile, singend; Compiacevole, gefällig, angenehm.

Con discrezione, mit Einsicht oder Beurtheilung; Dolce, dolcemente, con dolcezza, angenehm, süß, sanft; Doloroso, schmerzhaft.

Espressivo, con espressione, ausdrucksvoll, mit Ausdruck.

Fastoso, prächtig; Con fuoco, mit Feuer; (sehr lebhaft;) Furioso, wüthend.

Giocoso, scherzhaft; Glissicato, sanft schleifend; Grave, con gravità, ernsthaft, schwer, mit Würde; Grazioso, con grazia, angenehm, gefällig, reizend, mit Anmuth; Gustoso, con gusto, geschmackvoll, mit Geschmack.

Innocentemente, unschuldig.

Largrimoso, klagend, wehmüthig, weinend; Lamentoso, lamentabile, kläglich, klagend; Languido, languente, schmachtend, seufzend; Legato, oder ligato, gebunden;

den; (geschleift;) Leggiere, leggiermente, leicht vorgetragen; Lugubre, traurig, kläglich, stöhnend; Lusingando, schmeichelnd.

Maestoso, majestätisch, erhaben; Mesto, traurig, betrübt; Minacciosо, drohend.

Pastorale, hirtenmäßig, d. i. anmuthig und mit edler Einfalt; Patetico, patethisch, d. h. in einem sehr hohen Grade rührend, auch mit einer gewissen Größe; Pesante, nachdrücklich, schwerfällig; Piacévole, gefällig, angenehm; Pietoso, mitleidig, theilnehmend; Pomposo, prächtig, volltönig.

Risolùto, entschlossen, beherzt; Risvegliàto, munter, lebhaft, aufgeweckt.

Scherzando, scherzo, scherzoso, scherzhaft, tändelnd; Sciolto, frey, ungebunden; (folglich das Gegentheil von legato;) Serioso, ernsthaft, nachdrücklich; Alla Siciliana, wie ein sicilianischer (Schäfer-) Tanz; Soave, Soavemente, lieblich; Sostenuto, getragen, d. i. mit ausgehaltenen (nicht kurz abgesetzten) Tönen; Spiccato, deutlich, nett von einander abgesondert; Spiritoso, con spirito, feurig, hitzig; Staccato, kurz abgestoßen.

Tempestoso, stürmisch, ungestüm, heftig; Tenero, con tenerezza, zärtlich, rührend, weich; Tenuto, gehalten, ausgehalten; Tranquillamente, ruhig, gelassen, zufrieden.

Vigoroso, vigorosamente; stark, nachdrücklich, kräftig; Vivo, con vivezza, vivace, lebhaft.

Zeloso, con zelo, eifrig, mit Eifer.

(Eine nähere Anweisung zum Ausdrucke der verschiedenen, hier nur namentlich angezeigten, Charaktere soll in dem dazu bestimmten Kapitel vom Vortrage folgen.)

---

Sech-

# Sechster Abschnitt.

## Von verschiedenen Nebenzeichen und Kunstwörtern.

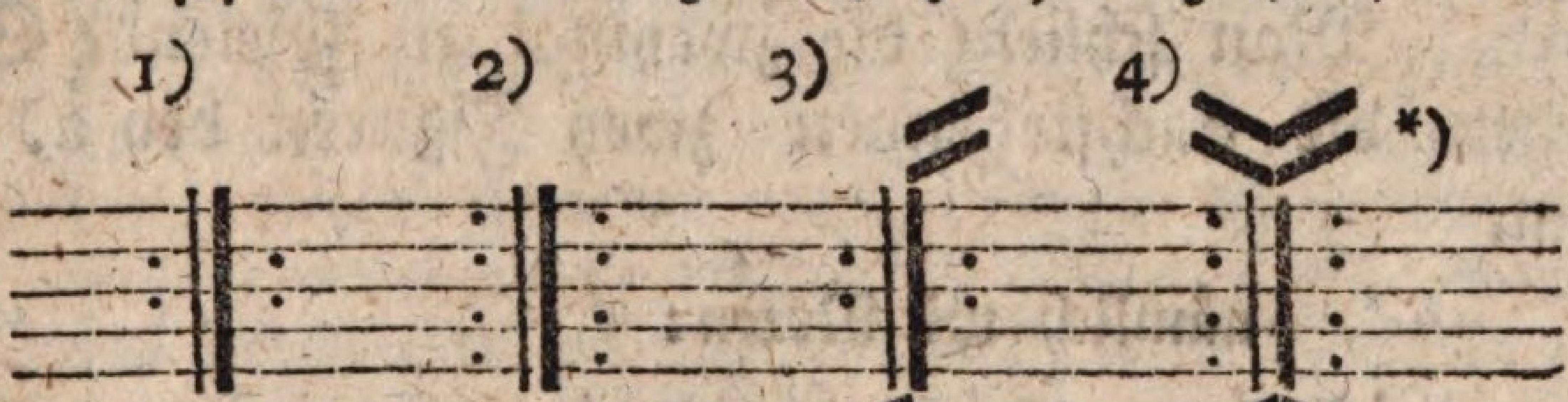
§. 70.

Außer den Noten, Schlüsseln, Versetzungszeichen, Pausen, Punkten u. dgl. sind noch verschiedene so genannte **Nebenzeichen** und **Kunstwörter** üblich, wodurch die Wiederholung ganzer Theile oder einzelner Takte, ein Verweilen, das Ende eines Tonstückes u. s. w. angezeigt wird. Hier folgen die gebräuchlichsten derselben nebst der beygefügten Erklärung.

§. 71.

Der **Wiederholungszeichen** (**Reprisen**) giebt es zwey, nämlich ein großes und ein kleines.

Das **große Wiederholungszeichen** wird auf zweyerley Art gebraucht. Einmal zeigt es an, daß so wohl der vorhergehende als der nachfolgende Theil wiederholt (zweymal gespielt) werden soll. In sofern kann es das **doppelte** Wiederholungszeichen heißen, nämlich:

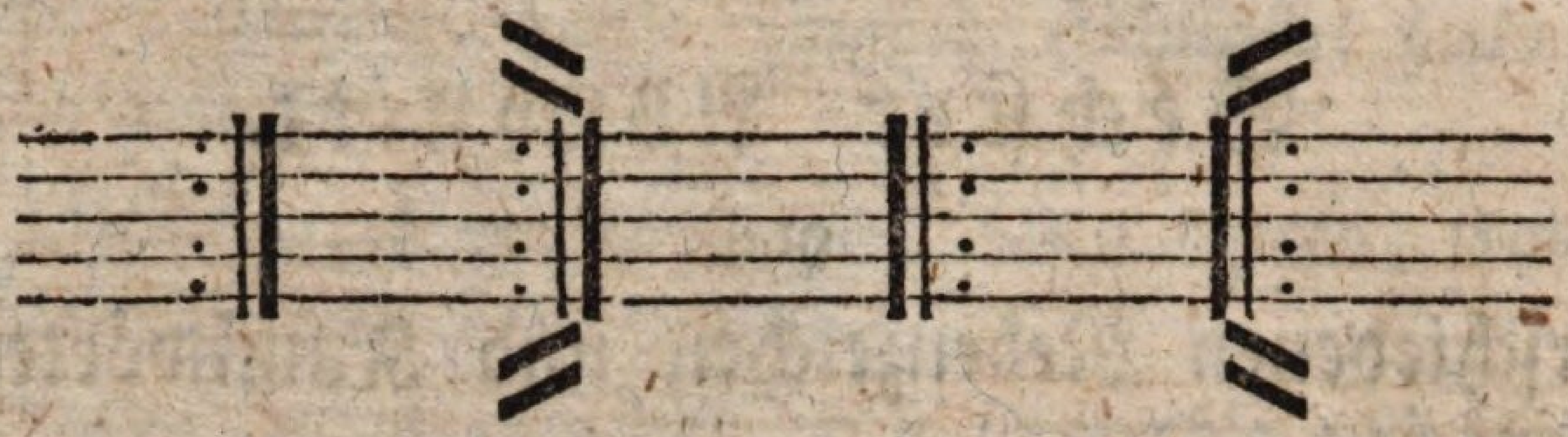



Sodann wird auch nur die Wiederholung eines Theiles, entweder des vorhergehenden a) oder des nachfolgenden b) dadurch angedeutet. In diesem Falle nennt man es das **einfache** Wiederholungszeichen.



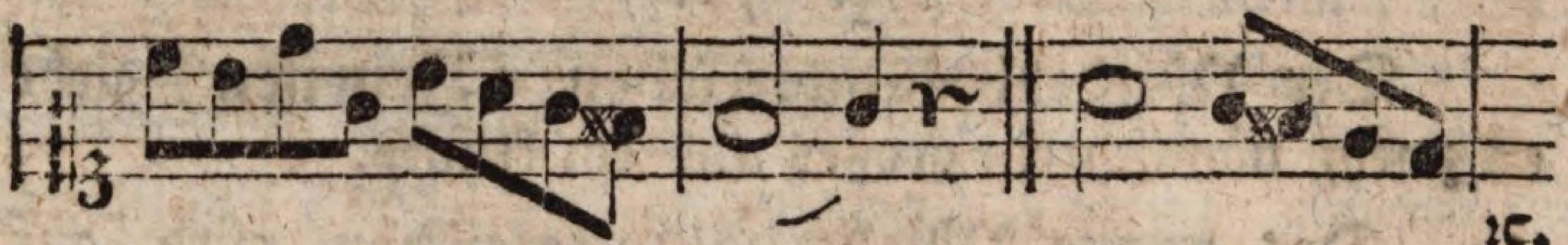
*) Diese vier Bezeichnungen sind zwar der Figur, aber nicht der Bedeutung nach, verschieden.

a) oder: b) oder:



Das Zeichen bey a) setzt voraus, daß nur der vorhergehende Theil (nicht der folgende) wiederholt werden soll, so wie durch die Figur bey b) bloß die Wiederholung des folgenden (nicht des vorhergehenden) Theiles bestimmt wird.

Anm. In einigen Tonstücken findet man hin und wieder zwey solche Vertikalstriche || ohne beygefügte Bogen und Wiederholungspunkte. Gemeiniglich will der Komponist dadurch zu verstehen geben, daß an derselben Stelle ein Hauptabschnitt geendigt sey, welchen der Spieler allenfalls wiederholen kann, z. B.



ꝛc.

## §. 72.

Das **kleine Wiederholungszeichen** wird gesetzt, wenn nur einzelne Takte eines Theiles wiederholt werden sollen. Man schließt die zweymal zu spielende Stelle zwischen die nachstehenden zwey Figuren bey a) und b) ein.

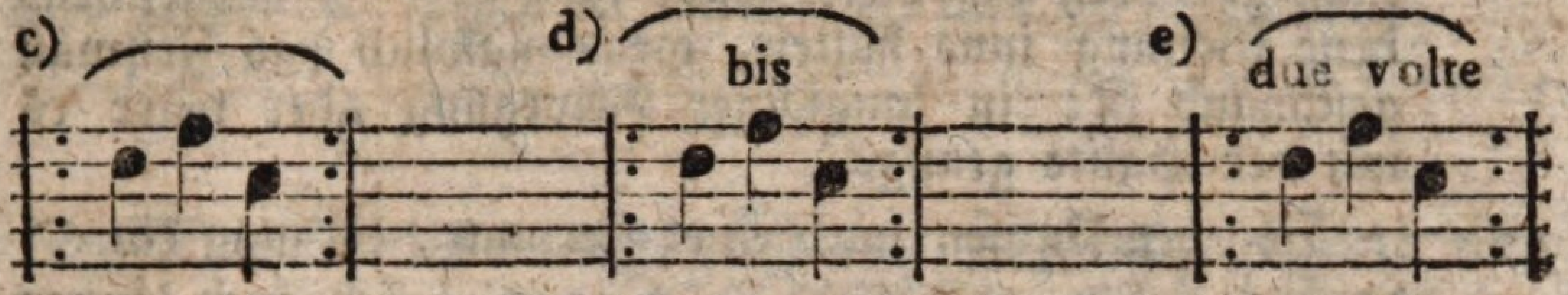
nämlich mit Noten:

a) b) a) b)

Das Wiederholungszeichen dem Auge noch merklicher zu machen, pflegt man auch wohl über die zu wiederholenden Noten einen Bogen zu setzen c), und außer-

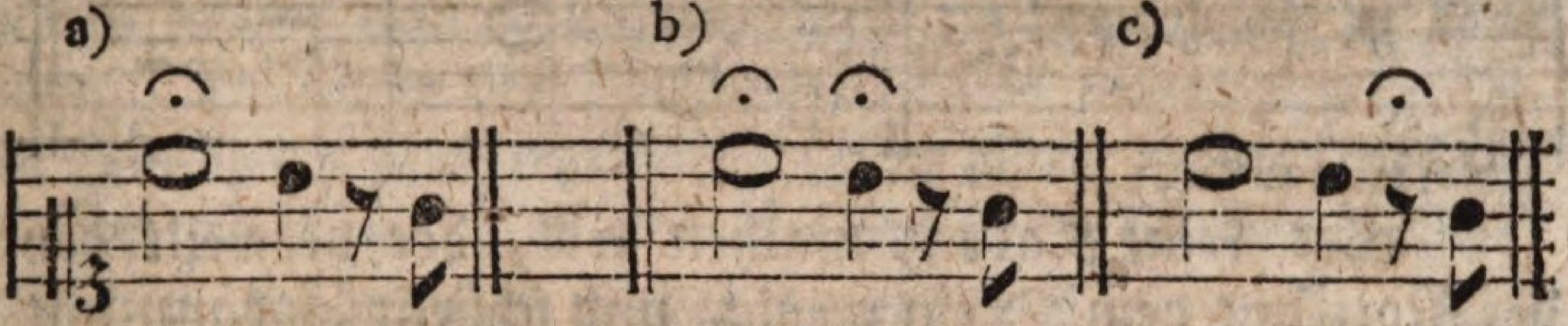
dem

dem noch *bis* (zweymal) oder *due volte* beyzufügen, wie bey d) und e).




§. 73.

Das **Ruhezeichen** (Aufhaltungszeichen) 𝄐 wird auf zweyerley Art gebraucht, nämlich 1) eine **Fermate** d. h. ein Verweilen, Anhalten ꝛc. mit oder ohne willkührliche Verzierungen, in der Mitte ꝛc. eines Tonstückes anzuzeigen, wie hier:




In den Beyspielen a) und b) verweilt man bey den mit einem 𝄐 bezeichneten **Noten**, und bey c) vorzüglich bey der **Pause** länger, als es die eigentliche Geltung derselben erfordert.

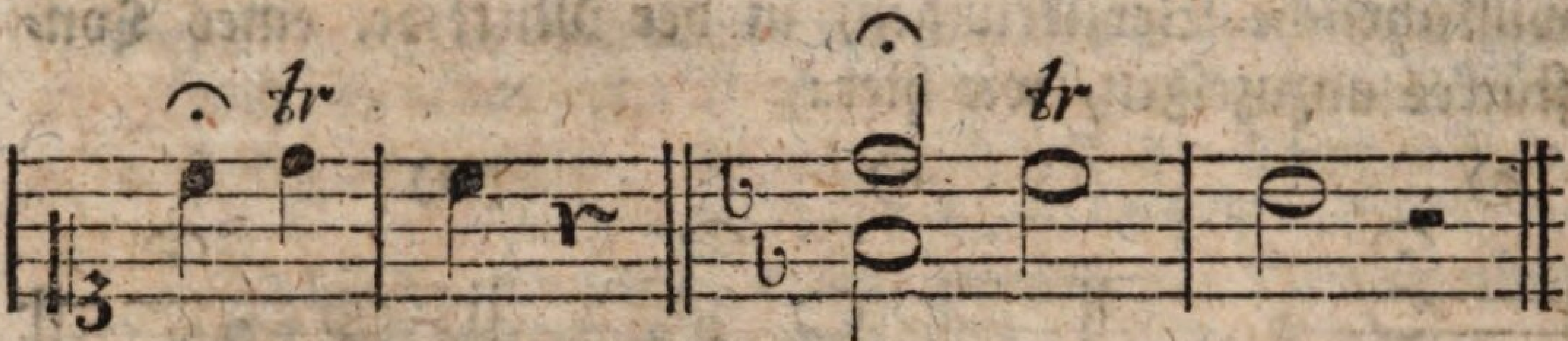
Wie lange man bey einer Fermate verweilen (inne halten) soll, läßt sich nicht ganz genau bestimmen, weil hierbey vieles auf die jedesmaligen Umstände ankommt, ob man z. B. allein, oder mit mehreren Personen zugleich spielt; ob das Tonstück einen muntern, oder traurigen Charakter hat; ob die Fermate verziert (d. h. durch willkührliche Zusätze verschönert) wird, oder nicht u. s. w. Wenn man auf dergleichen zufällige Umstände keine Rücksicht zu nehmen hätte, so würde ich rathen, in langsamer Bewegung bey Noten mit dem Ruhezeichen ungefähr noch einmal so lange zu verweilen, als ihre eigentliche Dauer beträgt, folglich bey einem Viertel mit dem 𝄐 etwa eine halbe Taktnote ꝛc. In geschwindem Zeitmaße wäre diese Verzögerung zu kurz, daher könnte man bey einem Viertel ungefähr die Dauer von vieren abwarten. Bey längern Notengattungen mit einem 𝄐 brauchte man nur etwa noch einmal so lange zu verweilen, als die Dauer

der

der Note beträgt. Steht das Ruhezeichen über einer kurzen Pause, wie in dem obigen Beyspiele c), so kann man ungefähr drey bis vier Viertel lang über die vorgeschriebene Geltung inne halten, wenn nämlich das Zeitmaß geschwind ist; in langsamer Bewegung aber wäre es mit der Hälfte genug.

Von den Pausen nach einer Fermate, es mag ein 𝄐 darüber stehen, oder nicht, wird gemeiniglich auch länger verweilt, als es die bestimmte Dauer der Pause erfordert.

Das Ruhezeichen wird 2) gebraucht, die Stellen zu bezeichnen, wo eine verzierte **Kadenz** angebracht werden kann, wie hier:



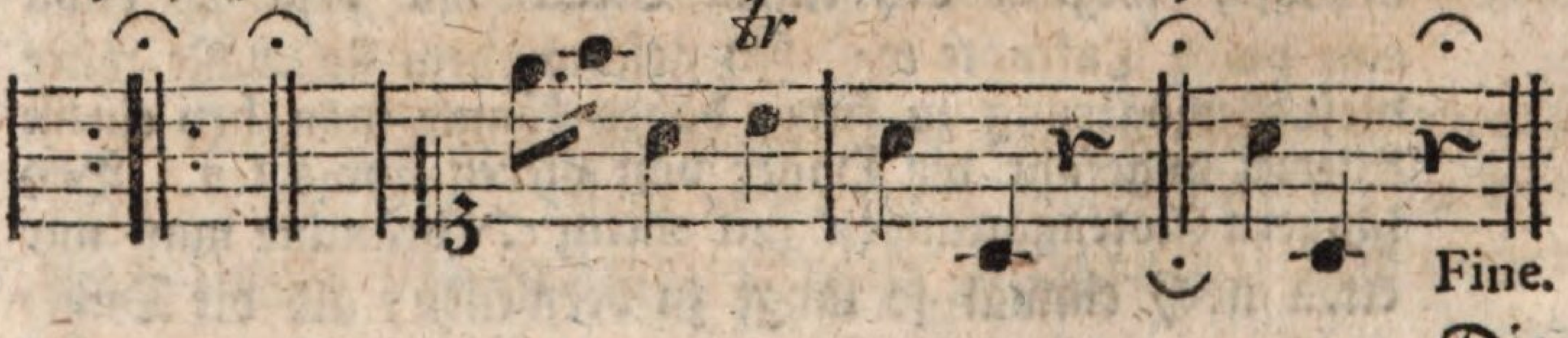

Wer keine Kadenz machen will, der verweilt bey der Note mit dem 𝄐 ein wenig, und schließt alsdann mit einem ungefähr noch einmal längern Triller, als die Dauer der vorgeschriebenen Note beträgt.

So wohl von den Fermaten als Kadenzen wird weiter unten eine kurze Abhandlung folgen. Hier kam es bloß darauf an, die Bedeutung des Ruhezeichens zu erklären.

§. 74.

Durch das **Schlußzeichen** (**Final-Endzeichen**) 𝄐 oder besser 𝄐/𝄑 wird, wie man schon aus der Benennung hört, der Schluß oder das Ende eines Tonstückes, aber kein Verweilen (Aufhalten) im Takte, angezeigt, z. B.

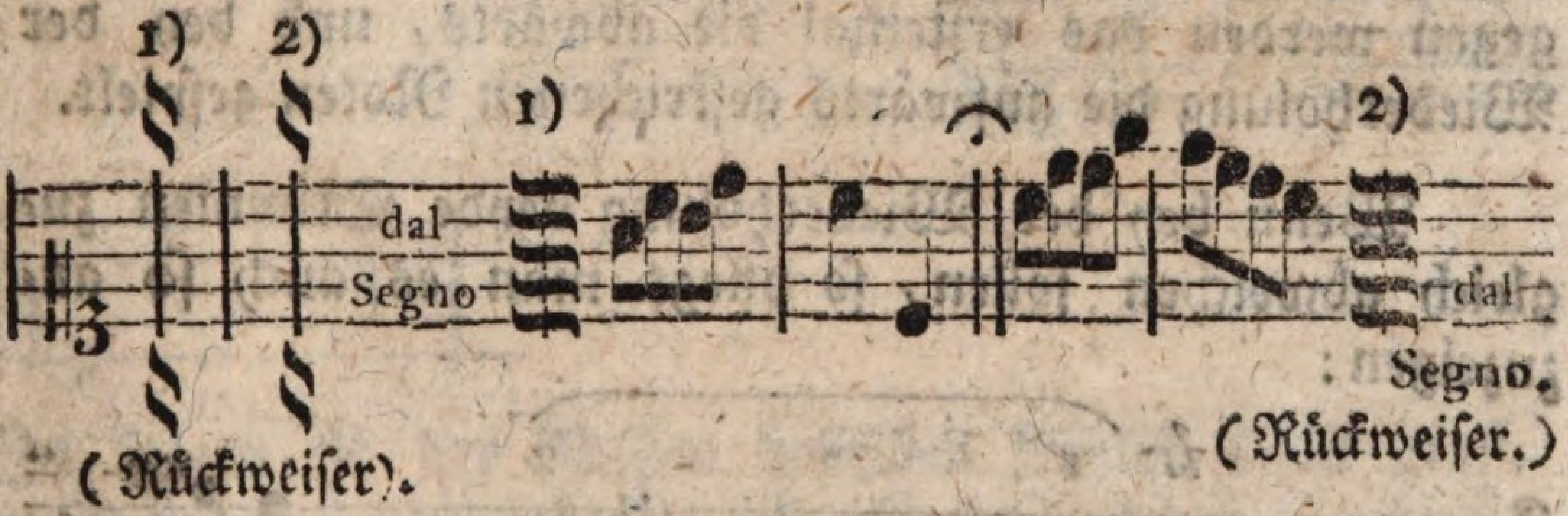
a) b) c) oder:



Die Figur bey a) bezeichnet, außer dem Ende des Tonstückes, zugleich eine Wiederholung des vorhergehenden und folgenden Theiles, die bey b) und c) aber nicht.

§. 75.

Das **Eintretungszeichen**, wozu man irgend eine beliebige Figur, am gewöhnlichsten eine von diesen wählt, zeigt an, daß der Spieler bey der Note ꝛc. vor oder über welcher es steht, wieder anfangen soll, wenn er bis zu einer weiter unten im Tonstücke bestimmten Stelle gespielt hat. Folglich hat man sich den Standort dieses Zeichens zu merken, um es hernach sogleich finden und ununterbrochen weiter spielen zu können. Am Ende des Tonstückes, dann und wann (z. B. in Rondo's) auch nur beym Ende eines Hauptsatzes ꝛc. folgen die Worte: *al* oder *dal Segno*, d. h. vom (ersten) Zeichen (soll nämlich wieder angefangen werden). Gemeiniglich wird hier zur Erinnerung dasselbe Zeichen, welches vorher stand, wieder beygefügt, z. B.




Das zweyte Zeichen bey 2) wird, aus einem leicht zu errathenden Grunde, der **Rückweiser** genannt.

§. 76.

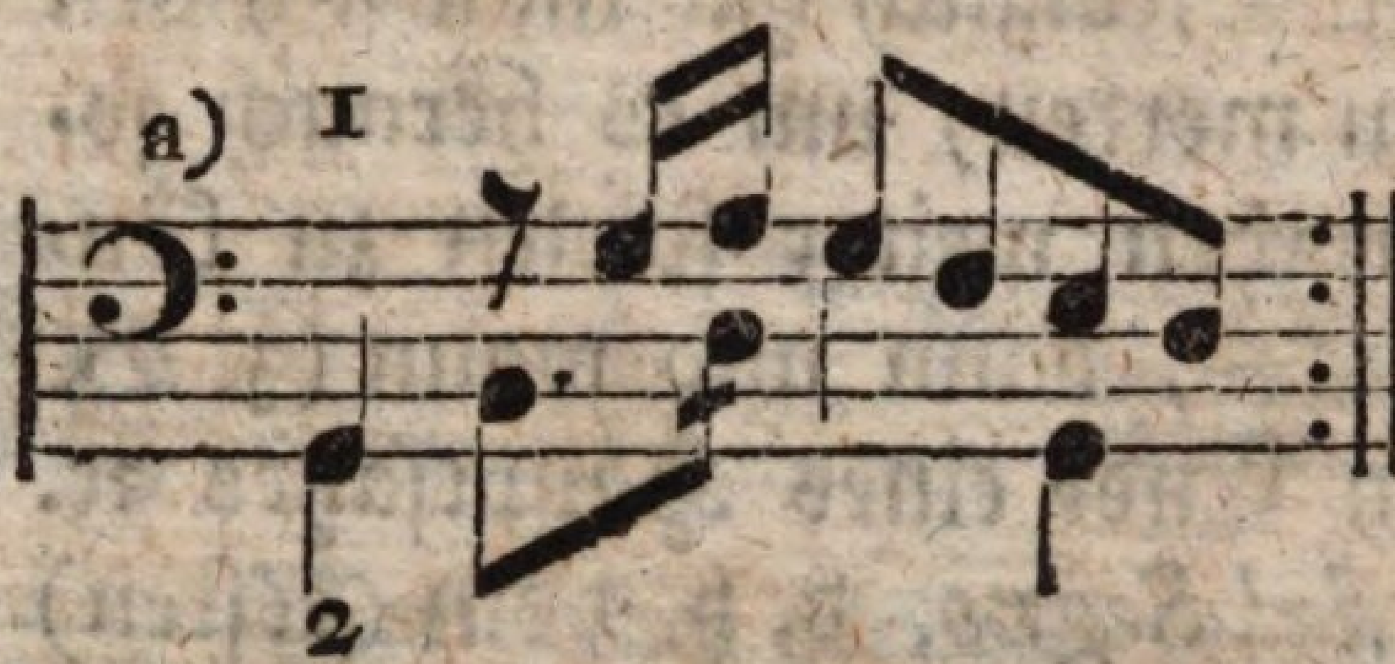
Eine Art von Rückweiser ist auch das *da Capo* (vom Anfange). Wenn nämlich ein Tonstück nach dem letzten Takte, oder nach einer andern bestimmten Stelle wieder vom Anfange gespielt werden soll, so deutet man

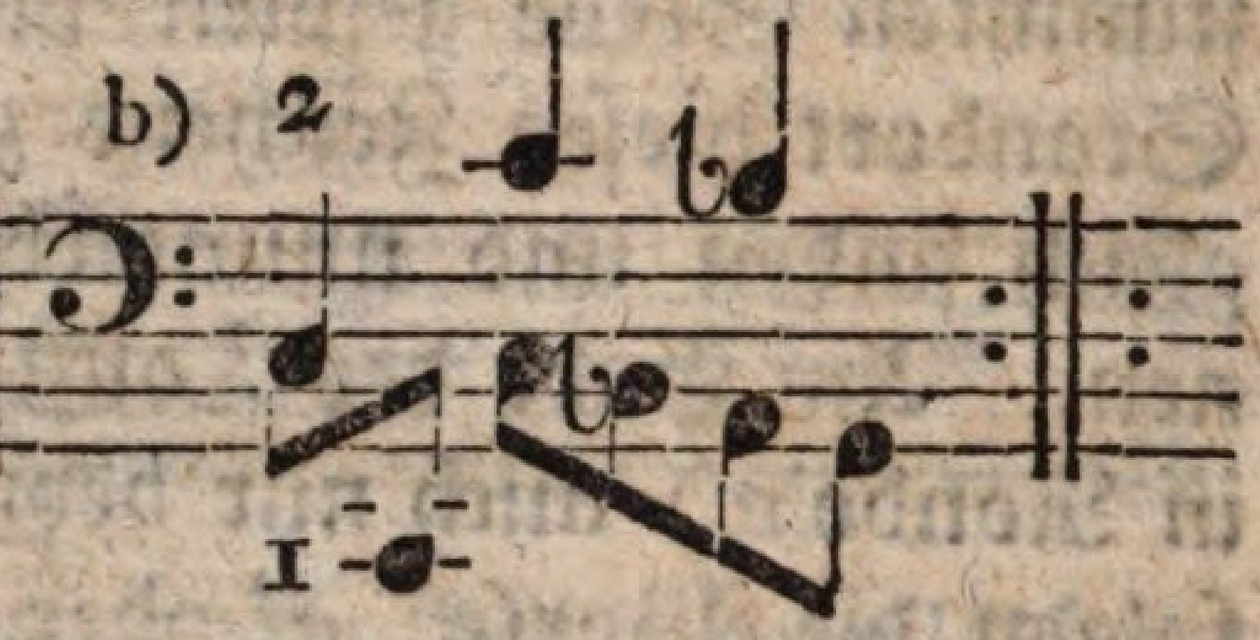
es

es durch die erwähnten Worte an. Hierbey gilt größtentheils alles das, was deswegen bey dem dal Segno erinnert worden ist. Die dann und wann beygefügten Worte *Siu'* (*fino*) *al* 𝄐 heißen: **bis zum Schlußzeichen.**

## §. 77.

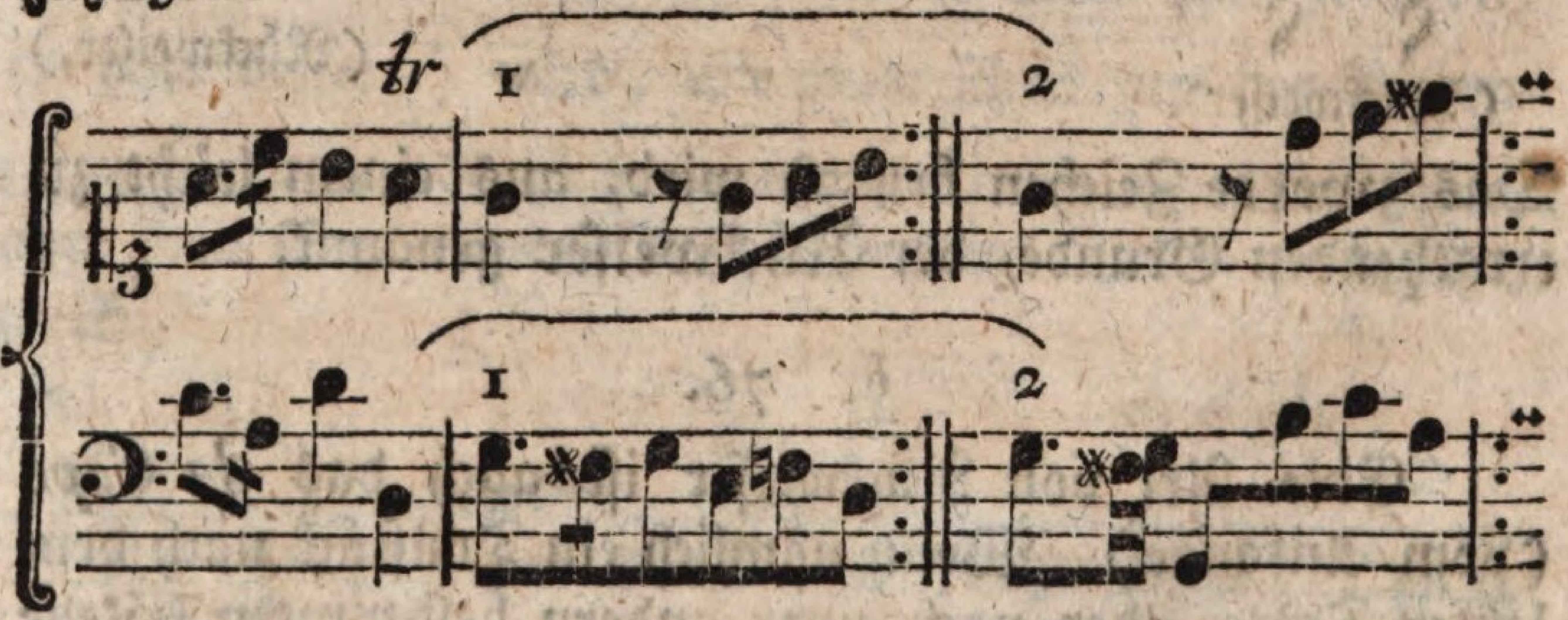
Das **Abweichungszeichen** *) wird gesetzt, wenn eine Stelle bey der Wiederholung anders gespielt werden soll, als zum erstenmal. Man gebraucht, diese Abweichung zu bemerken, mehrentheils die Zahlen 1. und 2. über und unter den Noten, z. B.

a) 

b) 

Das heißt, bey a) spielt man das erstemal die mit der Zahl 1 bemerkten aufwärts, und bey der Wiederholung die übrigen abwärts gestrichenen Noten. Bey b) hingegen werden das erstemal die abwärts, und bey der Wiederholung die aufwärts gestrichenen Noten gespielt.

Wenn bey der Wiederholung beyde Stimmen zugleich abweichen sollen, so pflegt man es auch so anzuzeigen:



Hier

*) So könnte man es vielleicht am schicklichsten nennen.

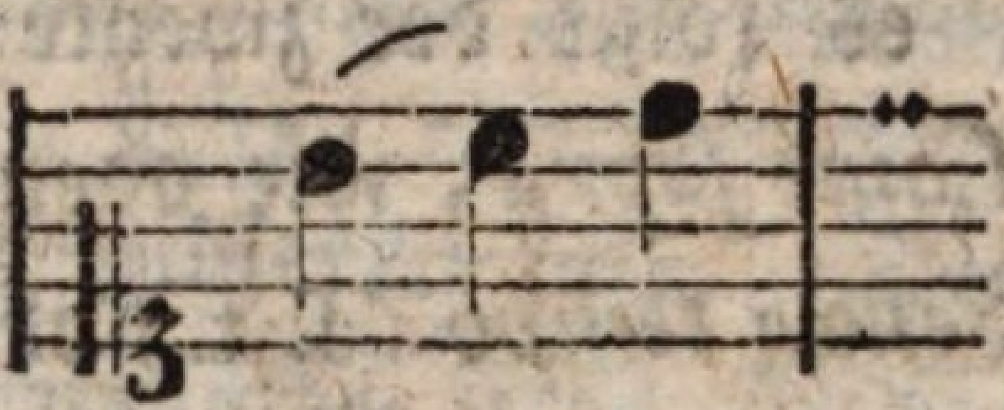
Hier wird nämlich das erstemal der mit einem Bogen und der Zahl 1 bemerkte Takt gespielt, alsdann fängt man das Tonstück wieder vom Anfange an. Bey der Wiederholung läßt man den erwähnten Takt ganz weg, und spielt, statt dessen, sogleich den mit der Zahl 2 bezeichneten Takt.

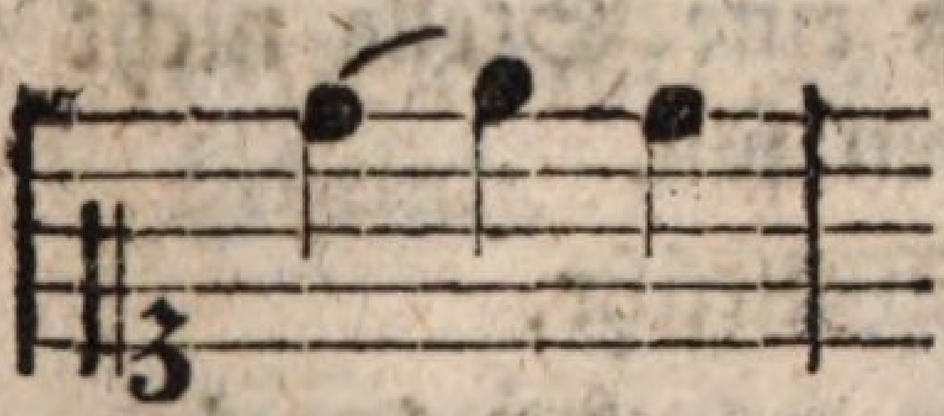
§. 78.

Durch die **Klammer**, französisch Accolade: mit welcher zwey oder mehrere über einander stehende Systeme gleichsam umfasset werden, pflegt man anzudeuten, daß die Noten beyder (oder mehrerer) Systeme z. B. des Diskantes und des Basses rc. zugleich gespielt werden sollen.

§. 79.

Der **Notenzeiger** (*custos*) wird unter andern dazu gebraucht, dem Spieler, beym Ende einer einzelnen Notenreihe oder ganzen Seite, die folgende Note voraus zu bestimmen, z. B.





In sofern ist der Nutzen desselben freylich nicht groß, wenn man weiter nichts weiß, als auf welcher Stufe die folgende Note steht. –

Auch zeigt man dadurch an, daß ein Tonstück noch nicht völlig geendigt ist. Das würde man nun allenfalls wohl ohnedies bemerken, wenn nicht etwa beym Ende einer Seite eben ein Haupttheil geendigt ist, nach welchem weiter nichts zu folgen scheint. In diesem Falle wäre doch der Notenzeiger nicht ganz ohne Nutzen.

Daß

Daß ein ⁒ in der Musik oft so viel bedeutet, als in der Sprache ein ꝛc. oder u. s. w. wird man wohl schon bemerkt haben.

§. 80.

Noch einige oft vorkommende Kunstwörter und Ausdrücke sind:

*Fine*, *il fine*, (das Ende,) zeigt den völligen Schluß eines Tonstückes an.

*Coda*, (ein Anhang,) steht über solchen Stellen, welche nach dem förmlichen Schlusse gleichsam obenein gegeben werden.

*Si replica*, (*si repl.*) man wiederhole, z. B. si replica il Minuetto primo, man wiederhole die erste Menuett.

*Si volti*, (s. v.) *volti*, *volti subito*, (v. s.) man wende (das Blatt) plötzlich um.

*Verte*, hat dieselbe Bedeutung.

*Segue*, (*Siegue*) es folgt, z. B. Segue la seconda parte, es folgt der zweyte Theil.

*Come sopra*, wie oben, oder wie vorher.

*Senza tempo* (s. t.) oder *ad libitum* (ad lib.) ohne Takt, oder nach Willkühr, zeigt an, daß eine Stelle nicht strenge nach Takt vorgetragen werden soll.

*A piacimento*, oder *al piacere*, nach Willkühr.

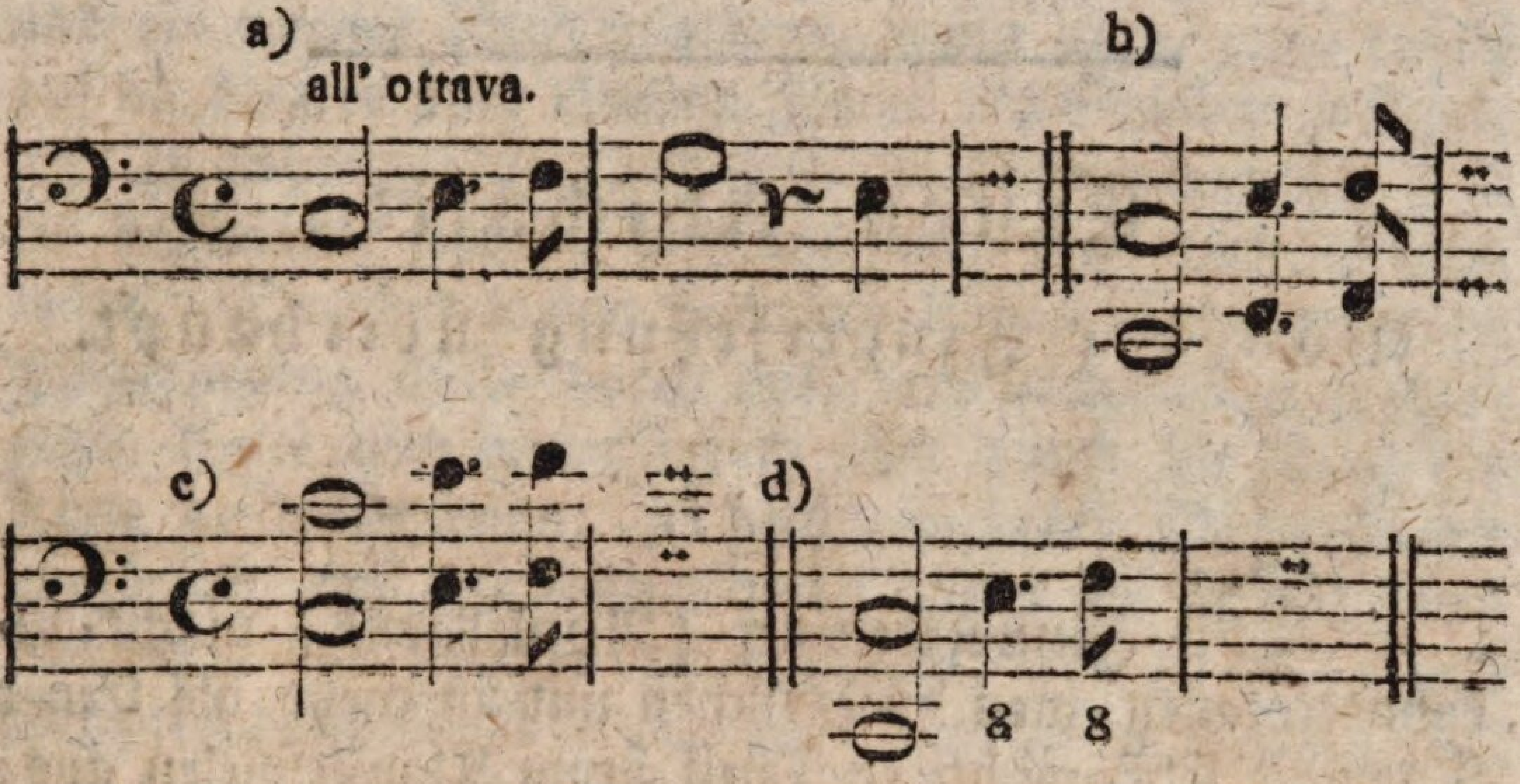
*A tempo* (a. t.) oder *al rigoro di tempo*, (desgl. *a battuta*) nach Takt, oder nach der Strenge des Taktes, wird gesetzt, wenn man wieder taktmäßig spielen soll.

*Tempo primo*, oder *a tempo primo*, im ersten Zeitmaße; wenn z. B. anfangs die Bewegung geschwind war, sodann eine langsamere eintrat, und nun wieder die erstere (geschwinde) genommen werden soll.

*L'istesso* oder *medesimo tempo*, (auch *moto*) in eben dem Tempo oder Zeitmaße.

All'

*All' unisono*, (*all' un.*) oder *all' ottava* (*all' ott.*) schreibt man über Stellen, wobey, außer den vorgeschriebenen Noten a) noch die tiefere b) oder höhere c) Oktave mit gespielt werden soll. Die Zahl 8, bey d), hat dieselbe Bedeutung.




*Minore* findet man zuweilen über solchen einzelnen Stellen, welche die kleine Terz haben, oder aus einem Molltone gehen, und die also in sofern von dem vorhergehenden *Maggiore* (dur) verschieden sind. Die veränderte Vorzeichnung bestimmt dies noch näher, und macht die erwähnte Ueberschrift allenfalls entbehrlich.

*Alternativo* oder *alternamente*, wechselsweise, eins ums andere, zeigt an, daß man z. B. eine Menuett und das darnach folgende Trio wechselsweise spielen soll.

# Zweytes Kapitel.

## Von der Fingersetzung.

## Erster Abschnitt.

### Von der Fingersetzung überhaupt.

§. 1.

Die Fingersetzung (Applikatur) macht bekanntermaßen einen wesentlichen und in mehr als Einer Rücksicht sehr wichtigen Theil beym Klavierspielen aus; der Lernende muß daher gleich anfangs allen Fleiß anwenden, sich eine gute Fingersetzung eigen zu machen, weil es nicht möglich ist, mit einer schlechten und fehlerhaften Applikatur alles rund und zusammenhängend heraus zu bringen. Auch kann man sicher behaupten, daß ein großer Grad der Fertigkeit mit einer schlechten Fingersetzung entweder gar nicht, oder nur durch außerordentlich viele Uebung zu erlangen ist, da hingegen weit weniger Zeit und Mühe erfordert wird, mit einer richtigen Applikatur auch ziemlich schwere Stücke fertig und gut spielen zu lernen.

§. 2.

Die bequemste Fingersetzung, oder die, welche die wenigste Bewegung der Hände verursacht, ist überhaupt genommen die beste. Denn jede Regel, die nicht die Bequemlichkeit und zugleich den guten Anstand zur Hauptabsicht hat, ist zweckwidrig und folglich schlecht.

§. 3.

§. 3.

Es giebt Stellen, wobey schlechterdings nur Eine gute Fingersetzung möglich ist, da andere hingegen auf mancherley Art herausgebracht werden können. Die Anzahl der Regeln würde daher ungeheuer groß werden, und ein eigenes Buch erfordern, wenn man, ohne dabey auf die kürzern oder längern Finger des Spielenden Rücksicht zu nehmen, die Applikatur eines jeden einzelnen Falles bestimmen wollte; vorausgesetzt, daß dies möglich wäre. Da aber in den mehrsten Fällen die erforderliche Fingersetzung theils durch das, was unmittelbar vorhergeht, theils und hauptsächlich aber durch die Folge der Töne bestimmt wird: so hat man beym Klavierspielen vorzüglich **auf die folgenden Noten zu sehen, und darnach die Finger zu wählen**, weil zu einer und ebenderselben Stelle, aus der erwähnten Ursache, oft eine ganz verschiedene Fingersetzung erfordert wird.

§. 4.

In welcher Entfernung ꝛc. man vor dem Klaviere sitzen muß, und wie man die Hände beym Spielen zu halten hat, ist bereits in der Einleitung §. 27. und 28. erinnert worden. Man merke jetzt nur noch, daß die Zahl 1 den Daumen, 2 den nächstliegenden, folglich 5 den kleinen Finger beyder Hände bezeichnet.

§. 5.

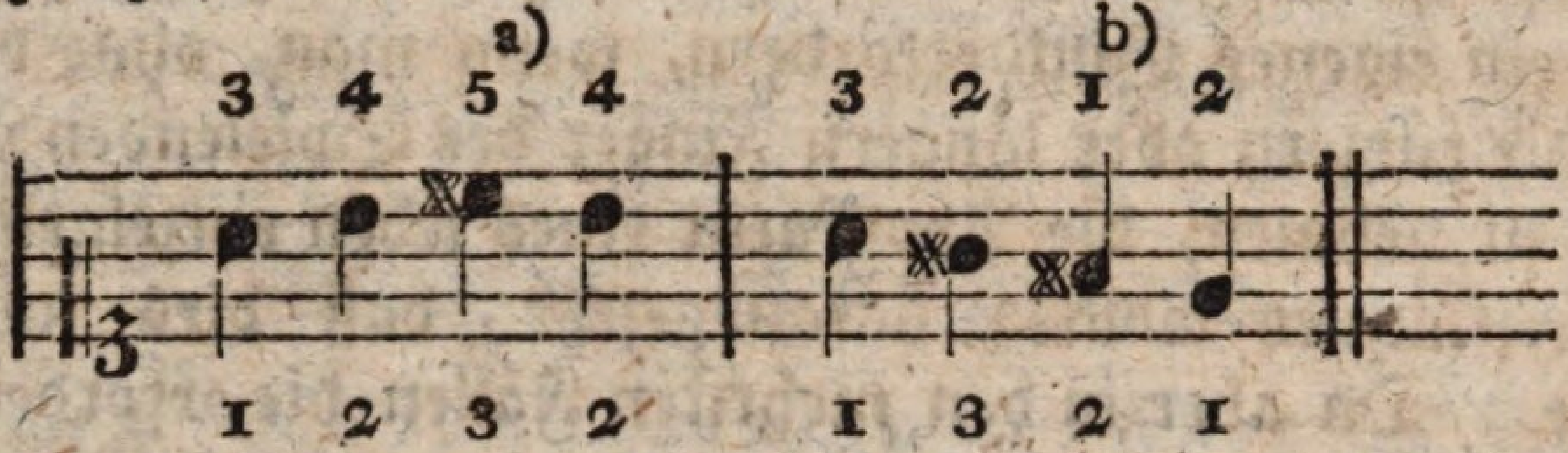
Allgemeine Regeln bey der Fingersetzung sind:

1) Man darf den kleinen Finger selten *), und den Daumen beyder Hände nur alsdann auf eine Obertaste setzen, wenn die vorgeschriebene Stelle gar nicht anders heraus zu bringen ist; weil nämlich mit den



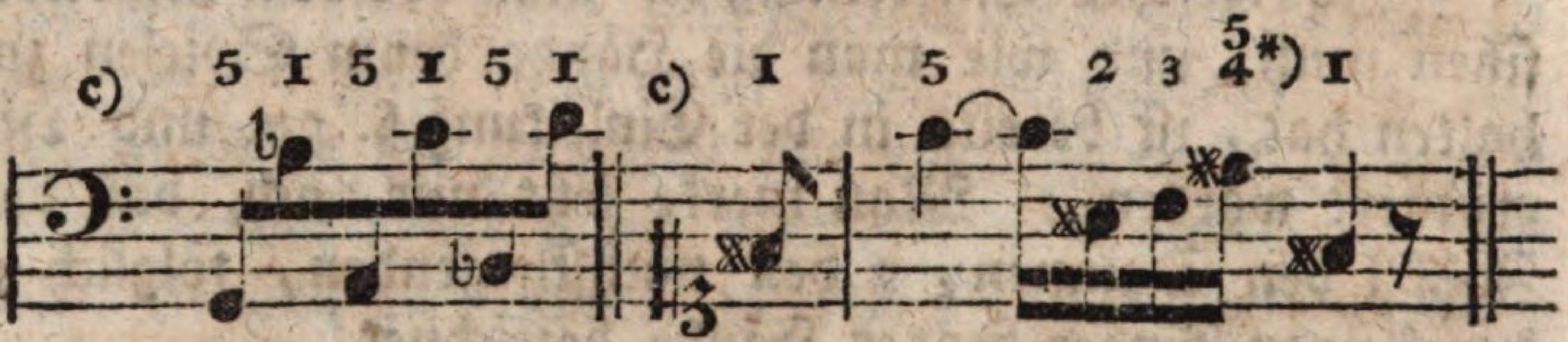
*) Hier bemerke ich ein für allemal, daß man den kleinen Finger noch eher auf eine Obertaste setzen darf, als den merklich kürzern Daumen.

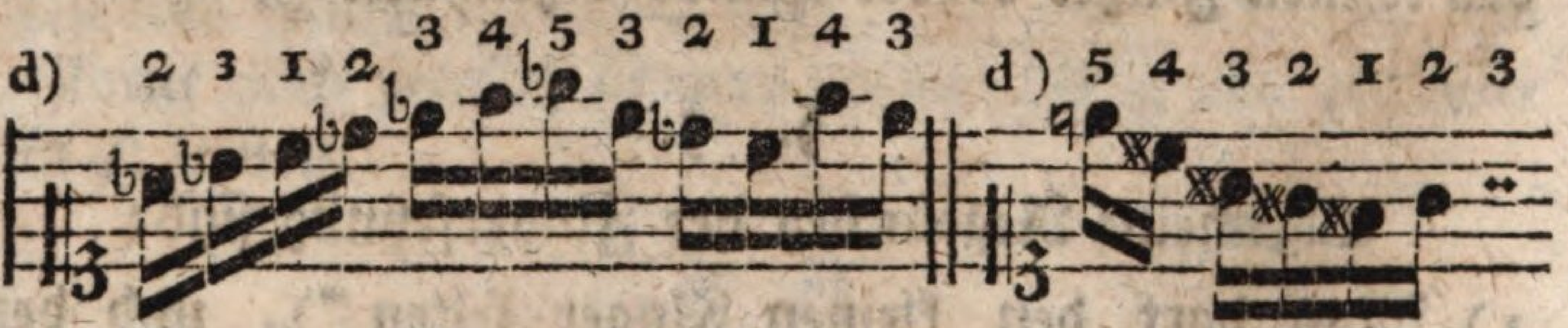
genannten beyden Fingern die weiter entfernten Obertasten nicht bequem ohne Bewegung der Hände rc. zu erreichen sind. Daher wäre die in dem folgenden Beyspiele über den Noten angezeigte Fingersetzung fehlerhaft:




weil man, ohne irgend einen hinlänglichen Grund, die erste Regel zweymal überträte, nämlich bey a) und b). Weit bequemer ist die unter den Noten bemerkte Fingersetzung.

Bey Sprüngen und weiten Spannungen hingegen kann und muß man nach Umständen so wohl den Daumen, als den kleinen Finger, auf Obertasten setzen c). Auch sogar bey stufenweise fortschreitenden Figuren wird dies zuweilen nothwendig d).



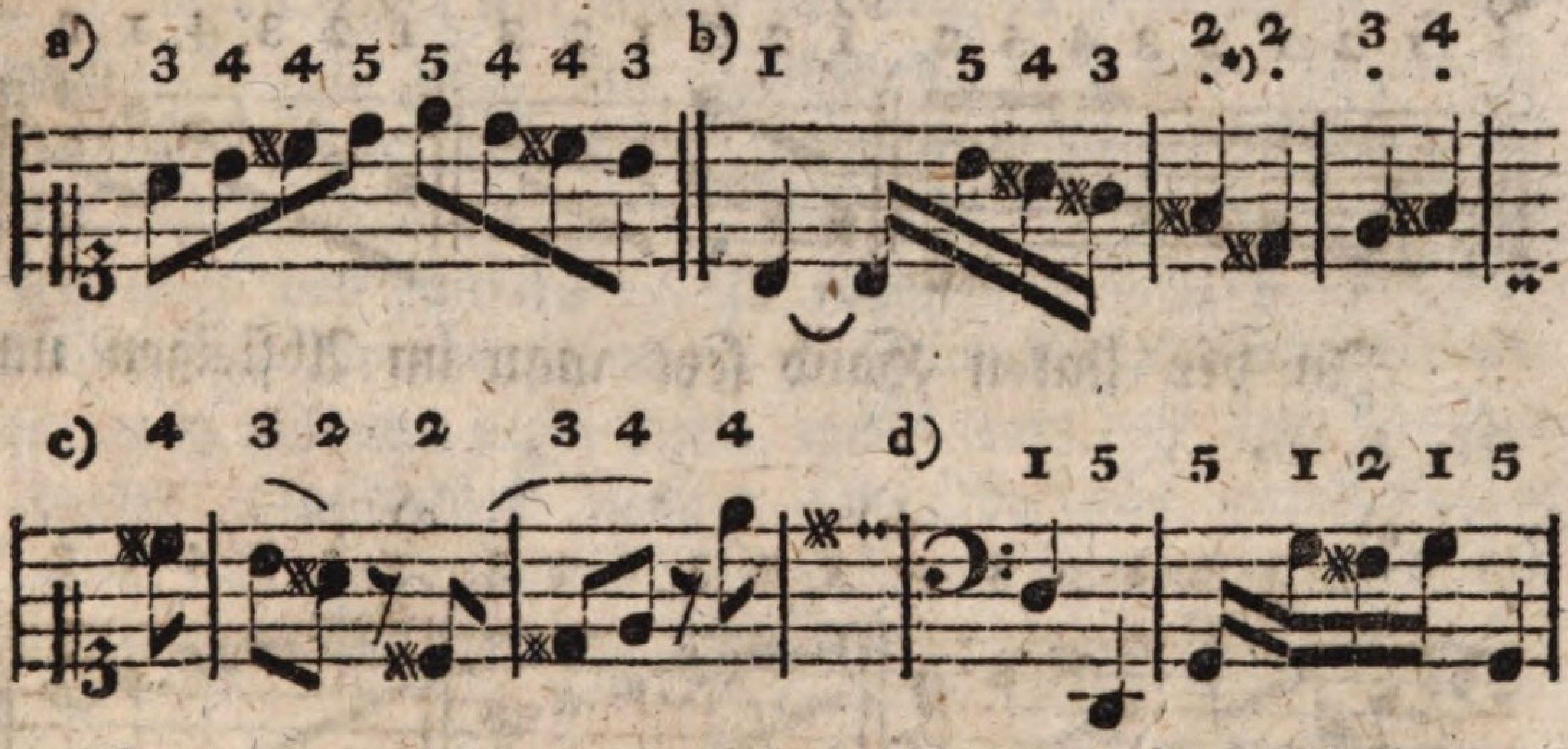

§. 6.

2) Man darf mit Einem Finger nicht unmittelbar nach einander zwey Tasten z. B. c, d, anschlagen, weil durch

*) Wenn über einstimmigen Stellen hin und wieder zwey Ziffern stehen, so kann die eine oder die andere dadurch bezeichnete Fingersetzung gewählt werden, je nachdem man diese oder jene für seine Hand bequemer findet.

durch das Fortsetzen eines Fingers von einer Taste zur andern (welches man in einigen Gegenden **Rutschen, Fortrutschen** rc. nennt) eine Trennung oder Pause entsteht, und folglich der Ton zur Unzeit abgesetzt, mithin der Zusammenhang dadurch unterbrochen wird. Daher wäre die vorgeschriebene Fingersetzung in dem nachstehenden Beyspiele a) unrichtig.

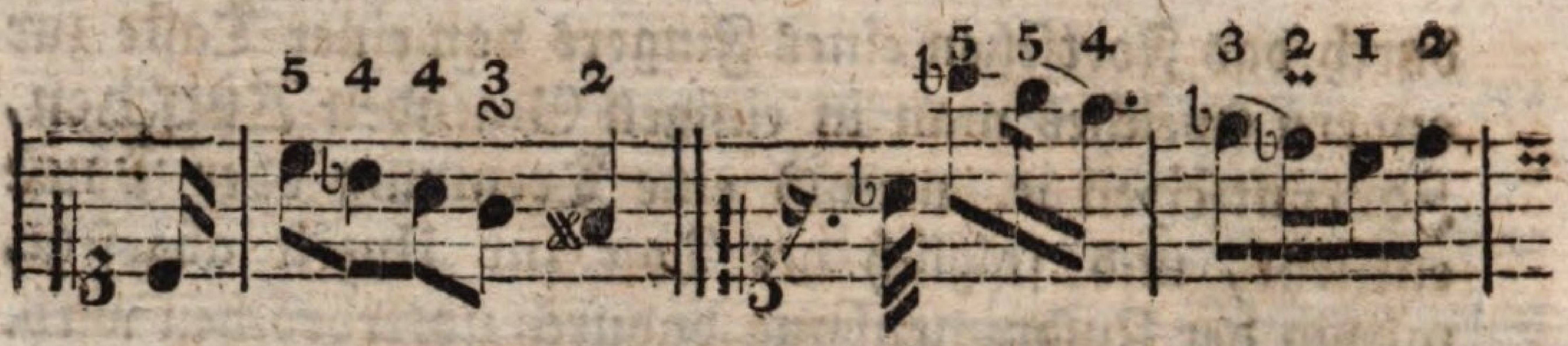
Wenn aber die Töne abgestoßen werden sollen b), oder wenn Pausen zwischen zwey Tönen vorkommen c): so ist dieses Fortrücken dem richtigen Vortrage nicht entgegen, und folglich auch nicht mehr fehlerhaft, ob man es gleich so viel als möglich vermeidet, weil leicht eine üble Gewohnheit daraus entstehen kann. Auch außerdem läßt sich das Fortsetzen der Finger, besonders in der linken Hand, nicht immer gut vermeiden d).




Eine andere Art von erlaubtem Fortrücken (wenn nämlich in gewissen Fällen der Finger von einer Obertaste herunter gezogen und auf die nächste untenliegende gesetzt wird,) nennt man **abgleiten**. z. B.

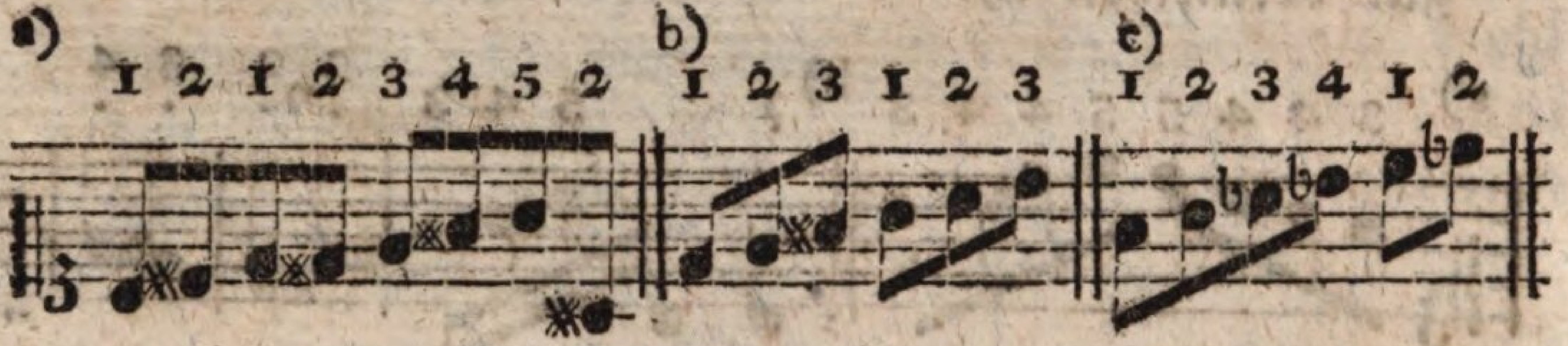
F 3 §. 7.

*) Damit man die Striche ( | ) nicht mit der Zahl 1 verwechsele, wähle ich dafür zur Bezeichnung der kurz zu stoßenden Töne in diesen Beyspielen Punkte (•).

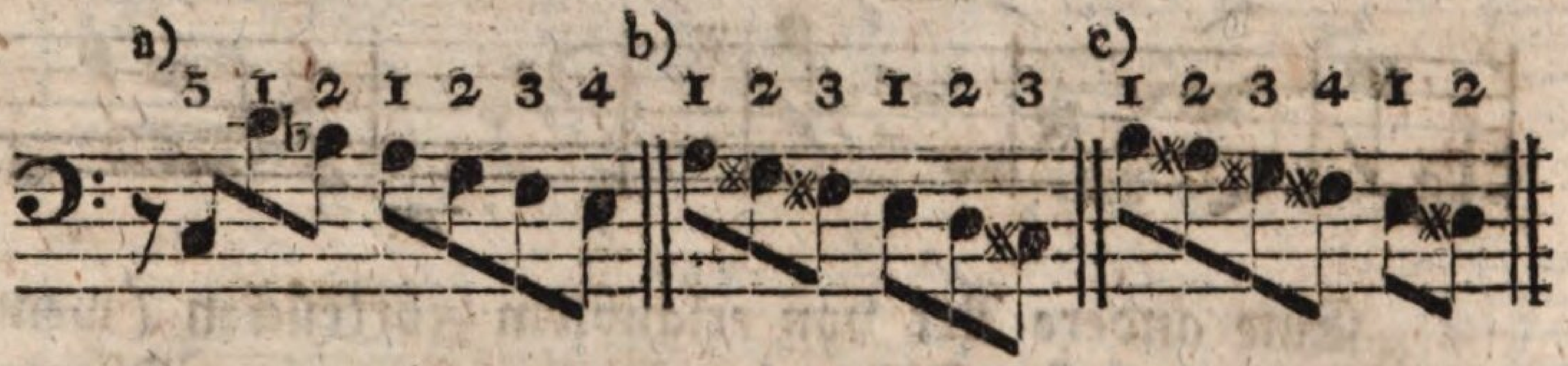


§. 7.

3) Reichen in der rechten Hand aufwärts die Finger nicht zu, so setzt man den Daumen, je nachdem es den Umständen am angemessensten ist, entweder nach dem zweyten a) dritten b) oder vierten c) Finger unter; das heißt, man steckt (biegt oder zieht) den Daumen, welcher seiner Kürze und Lage wegen am geschicktesten hierzu ist, allmählich unter die längern Finger, und läßt ihn gleichsam unvermerkt darunter hinkriechen. Dies sehr gewöhnliche Hülfsmittel, nennt man mit Einem Worte untersetzen.



In der linken Hand setzt man im Absteigen unter, z. B.

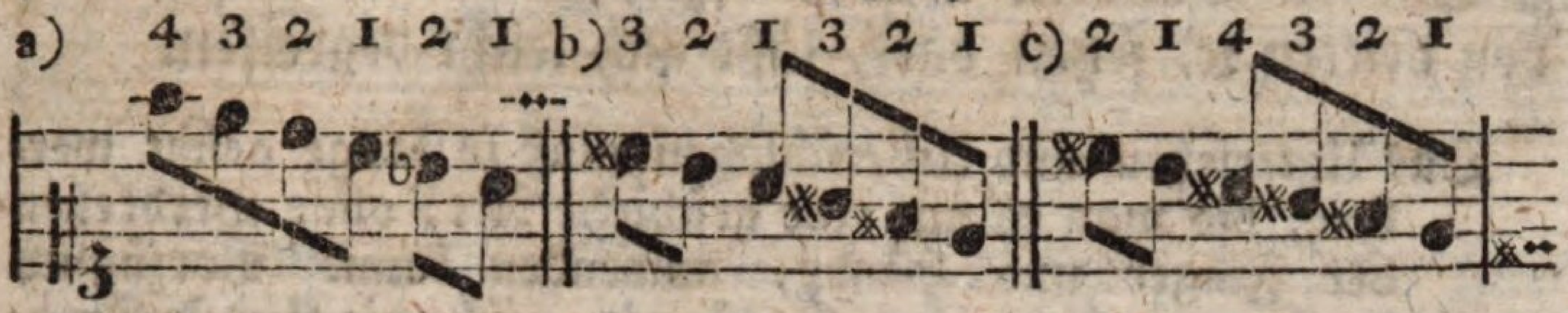


Das Untersetzen nach dem fünften Finger ist in beyden Händen unbequem oder wenigstens unsicher, und also nicht erlaubt.

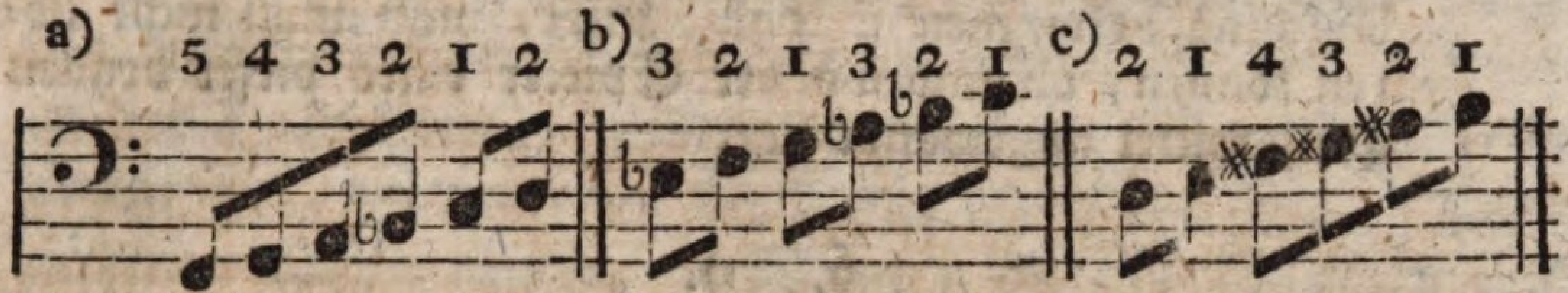
§. 8.

4) Wenn in der rechten Hand abwärts die Finger nicht zureichen, so setzt man den zweyten a), dritten b), oder

oder vierten c), wie es jedesmal die Folge der Töne erfordert, über den Daumen weg, z. B.



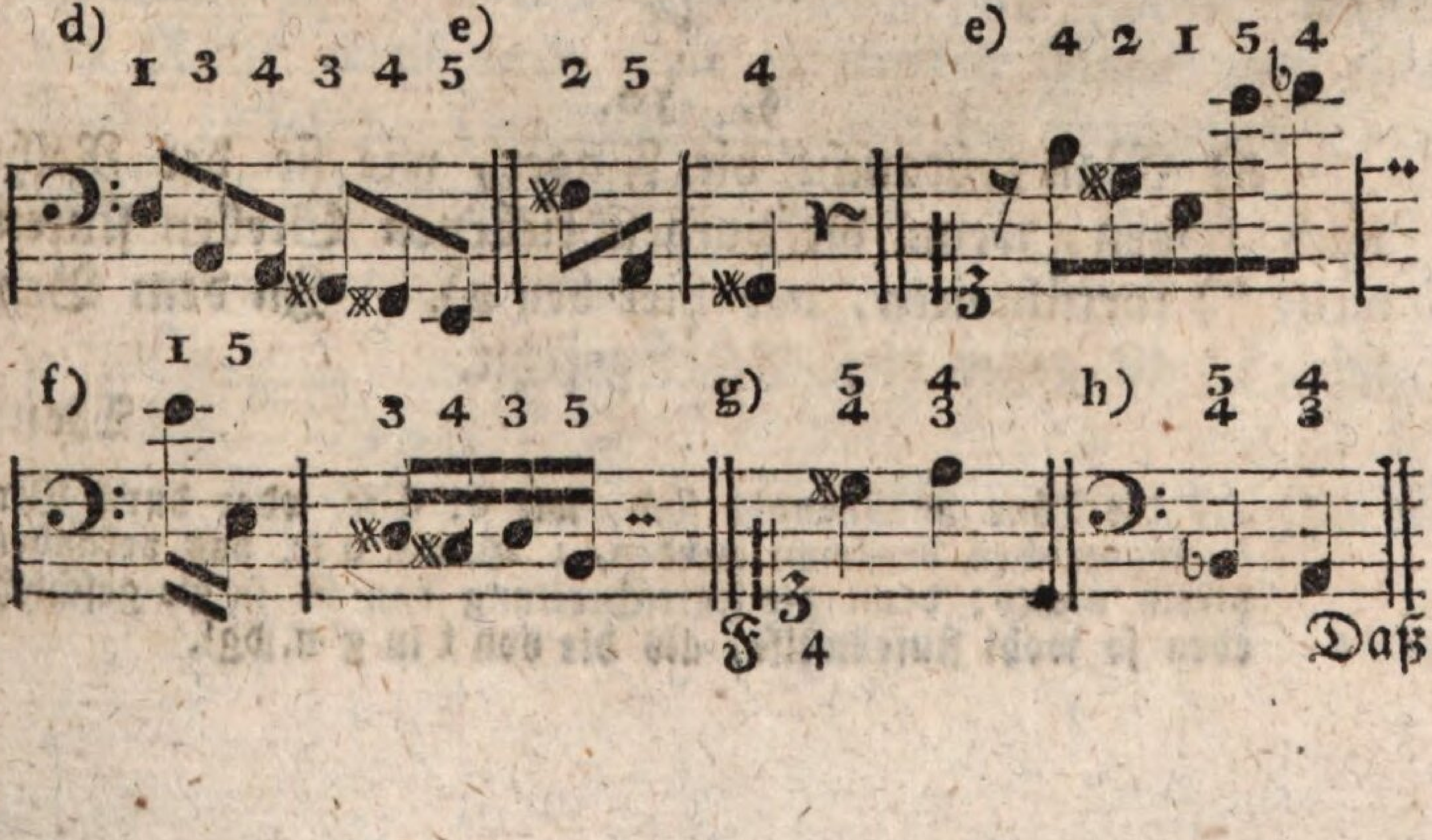

In der linken Hand ist dies im Aufsteigen der Fall:




Dieses Hülfsmittel heißt in der Kunstsprache **überschlagen**; seltener, wiewohl nicht ganz ungewöhnlich, sagt man **übersetzen**.

Das Ueberschlagen mit dem **fünften** Finger ist unsicher ꝛc. folglich nicht erlaubt.

Man setzt (mit einem der drey längern Finger) gewöhnlich nur über den Daumen, weil kein Finger so kurz ist, als der erste; doch kann man in gewissen Fällen zur Noth auch den dritten über den vierten d), den vierten über den fünften e), ja sogar den dritten über den kleinen Finger wegsetzen f). Nur findet dieses Ueberschlagen alsdann nicht statt, wenn man mit dem kürzern Finger unmittelbar vorher eine Obertaste anzuschlagen hatte. Daher wären beyde Fingersetzungen in den Beyspielen g) und h) nicht gut.



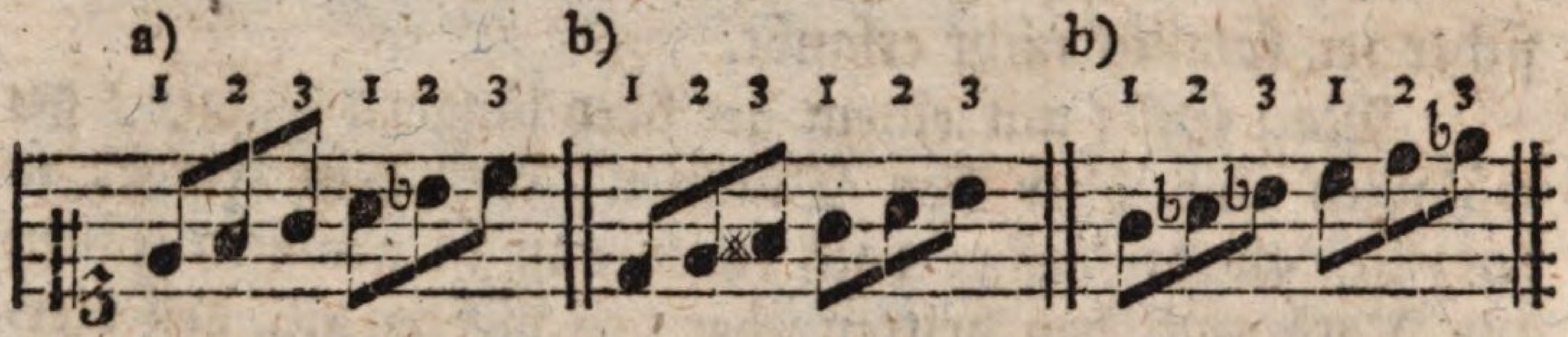

Daß

Daß man keinen kürzern Finger über einen längern z. B. den Daumen über den zweyten, oder diesen über den dritten ꝛc. setzen darf, läßt sich leicht begreifen.

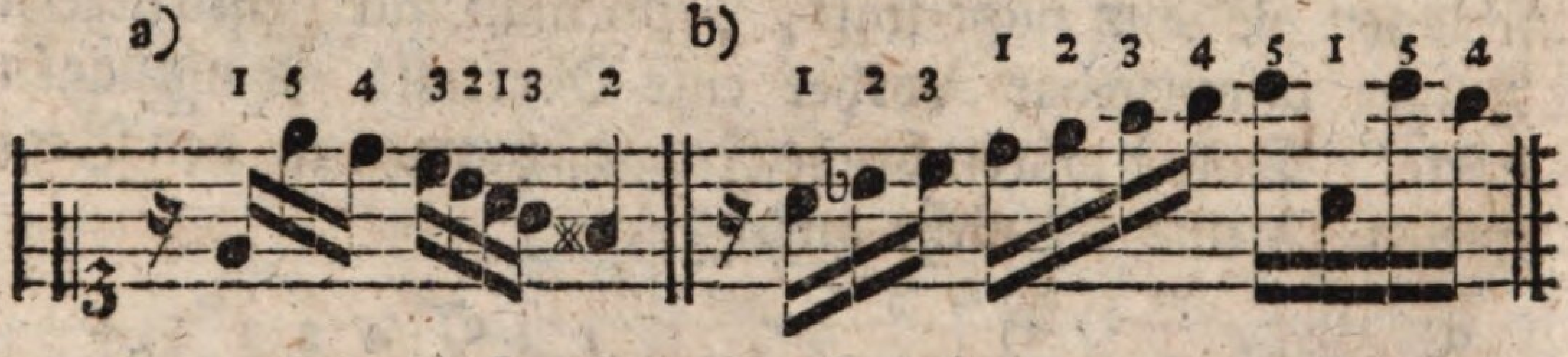
Das Untersetzen und Ueberschlagen muß so lange geübt werden, bis man es auf eine geschickte Art, ohne Verdrehen der Finger und Hände, anwenden kann. Vorzüglich darf, auch sogar bey Sprüngen, nicht die kleinste Trennung dadurch entstehen, die Taste darf keinen stärkern Anschlag bekommen u. dgl. Kurz, man muß nicht hören können, ob und wo der Spieler eines dieser beyden Hülfsmittel angewandt hat.

## §. 9.

5) Den Daumen setzt man, wenn es nicht durch Umstände verhindert wird, gern unmittelbar vor a) oder nach b) einer Obertaste ein.




Eine Ausnahme hiervon machen die folgenden und ähnliche Stellen:

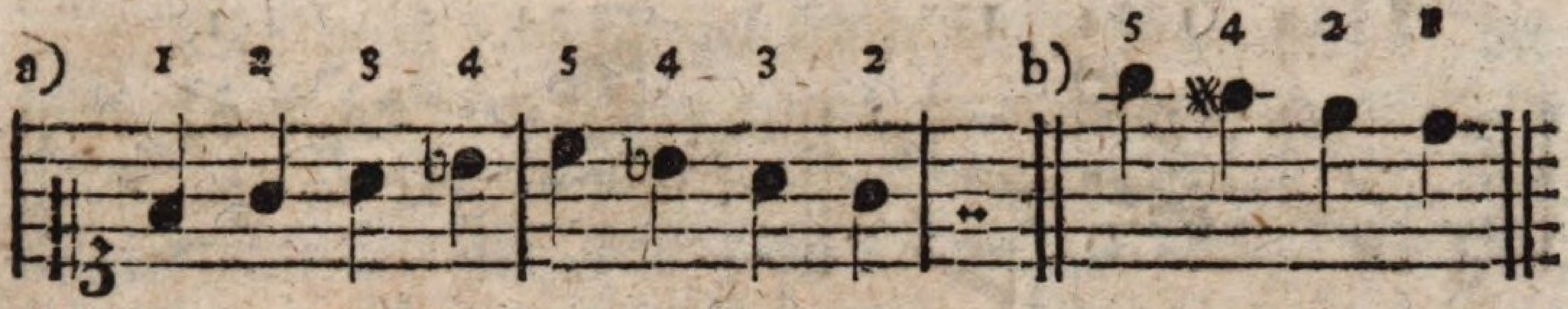



## §. 10.

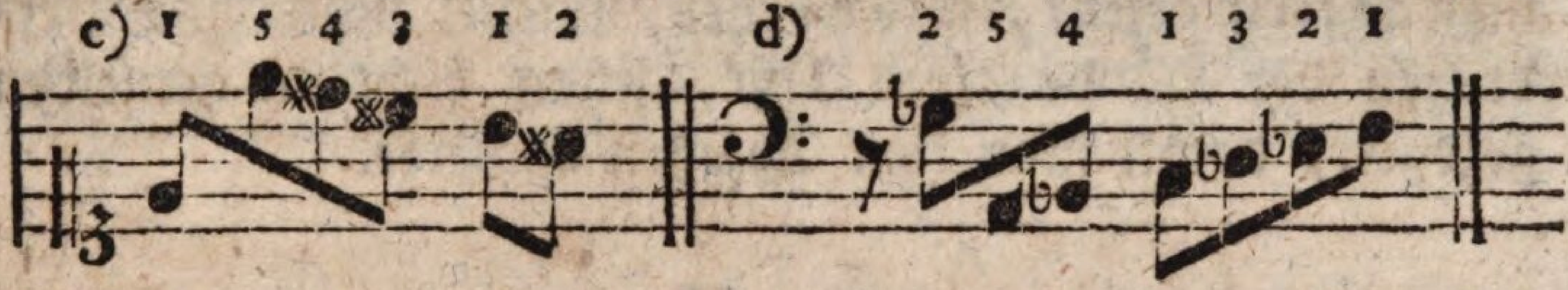
6) Man gebraucht die Finger, wie sie der Reihe nach folgen, wenn die vorgeschriebenen Stellen stufenweise *) fortschreiten, wie hier bey a). In dem Beyspiele b) ist gegen diese Regel gefehlt.

Wenn

*) Ob die Töne unabhängig sind, wie c, d ꝛc. oder durch Versetzungszeichen bestimmt werden, z. B. cis, d ꝛc. das verändert hierin nichts; denn die Fortschreitung von fis in gis geschieht eben so wohl stufenweise, als die von f in g u. dgl.



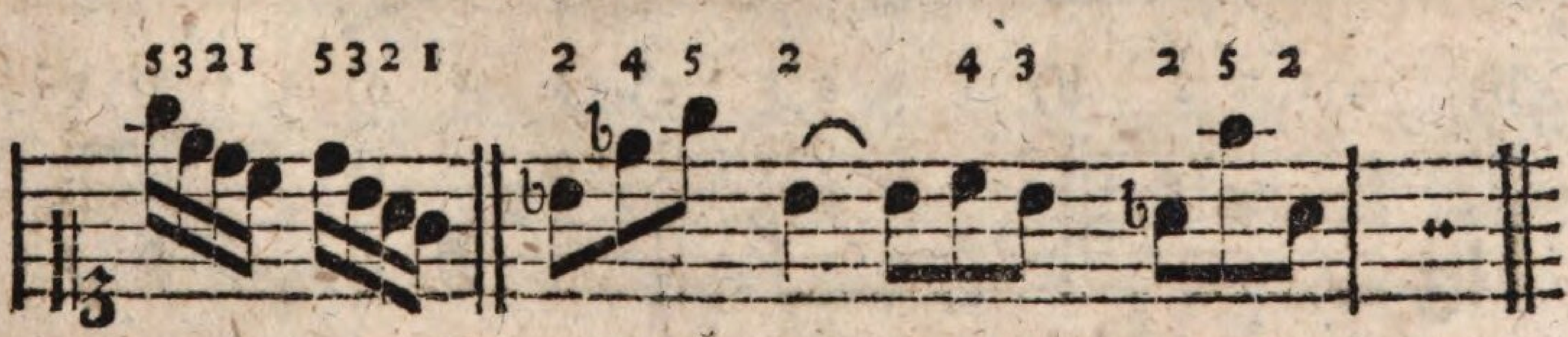

Wenn man willkührlich bald diesen bald jenen Finger weglassen wollte, so würde es, außer andern daraus entstehenden Unbequemlichkeiten, natürlicher Weise auch bey kurzen Tonreihen sehr oft an Fingern fehlen. Dies ist der Hauptgrund, weswegen man die obige Regel festgesetzt hat, wovon aber die Folge der Töne häufige Ausnahmen nöthig macht. Wenn z. B. der Daumen auf eine Obertaste zu stehen kommen würde, so läßt man einen c) oder mehrere d) Finger ungebraucht:

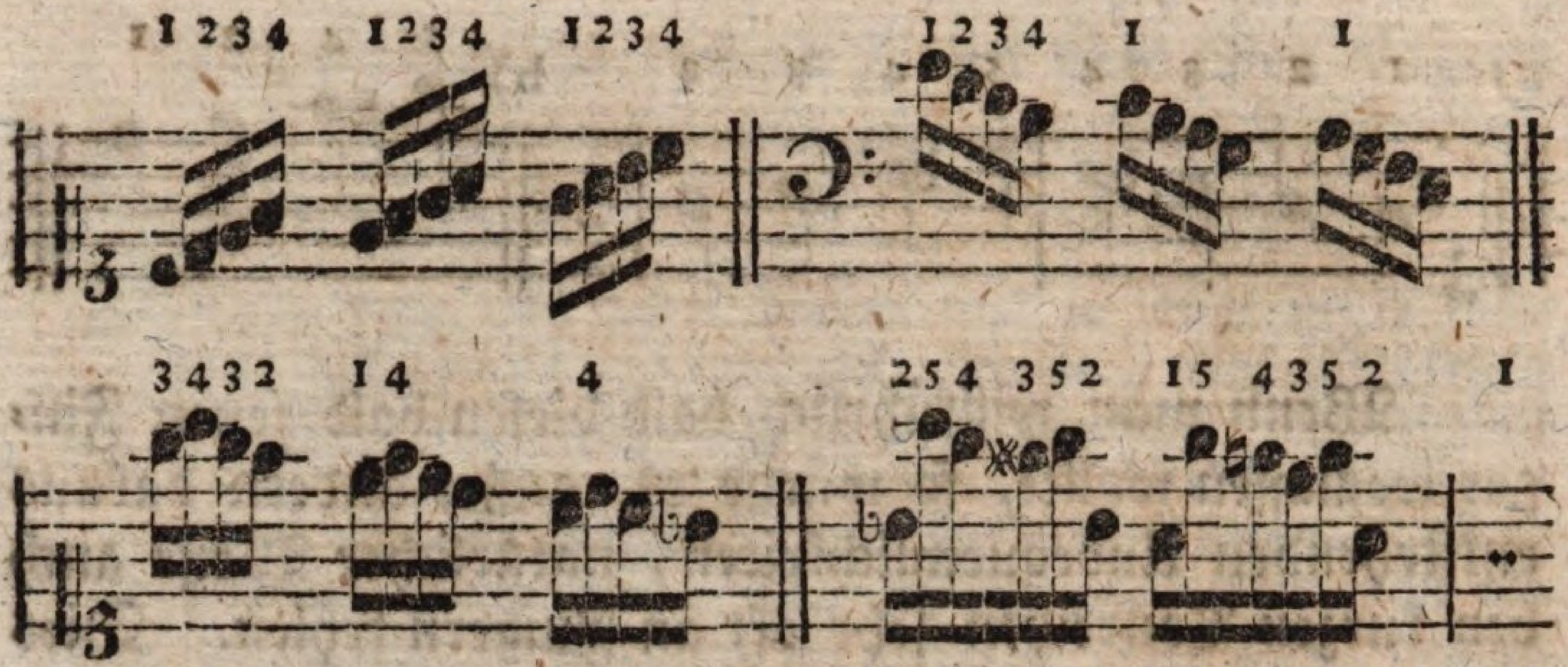



In der Kunstsprache sagt man gewöhnlich: einen Finger auslassen, besser: **weg- oder ungebraucht lassen.**

## §. 11.

7) Man kann und muß sehr oft (wider die im vorhergehenden Paragraphen enthaltene Regel,) wenn das Ueberschlagen und Untersetzen nicht statt findet, außer der Reihe einen noch weit entfernten Finger auf eine Taste einsetzen, (**nachziehen,**) um die folgenden Töne bequemer heraus zu bringen, z. B.

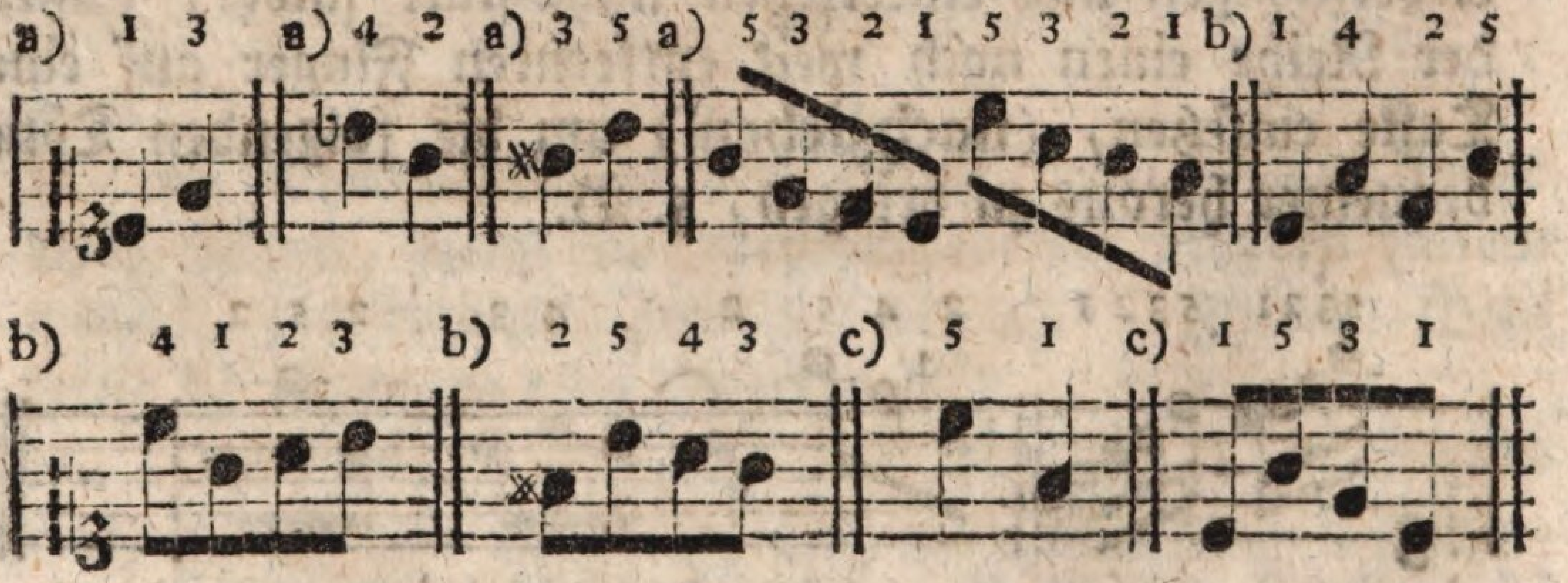




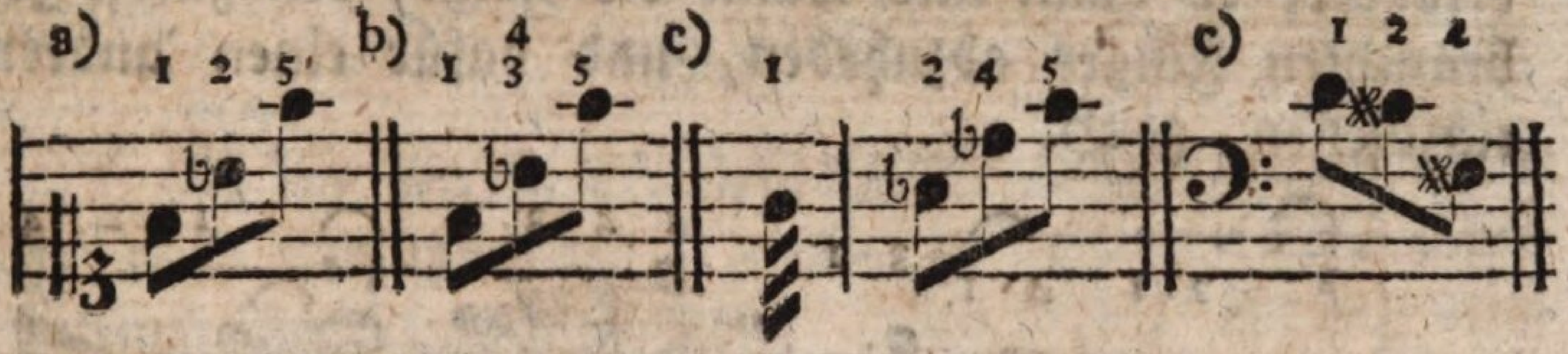

Dies so genannte **Einsetzen** (**Nach**= oder **Aneinanderziehen der Finger**) muß man nicht mit dem Untersetzen oder Ueberschlagen verwechseln; denn hier, beym Einsetzen, wird **der** Finger, welcher der Reihe nach nicht folgt, weder **unter** noch **über**, sondern **neben** einen andern gesetzt, und vorher, so viel sichs ohne Verdrehen der Hände thun läßt, schon dicht an denselben gezogen, damit man kein Absetzen bemerke.

## §. 12.

8) Bey Sprüngen richtet man sich in Ansehung der wegzulassenden Finger nach Stufen, das heißt: wenn Eine Stufe übersprungen worden ist, so bleibt auch Ein Finger ungebraucht u. s. w. Folglich rechnet man auf eine Terz drey Finger, wovon aber der mittlere zu der dazwischen liegenden Stufe leer bleibt a), auf eine Quarte vier b), und auf eine Quinte fünf Finger c).



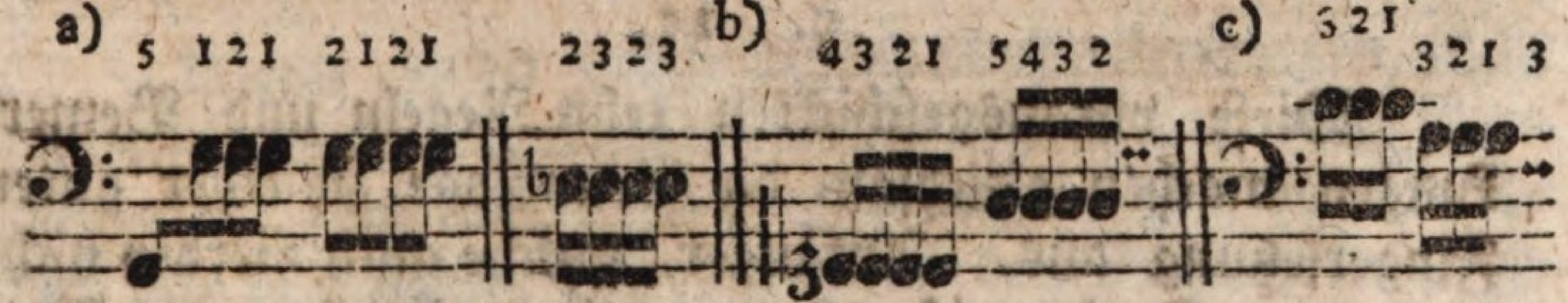
Aber auch diese Regel leidet viele Ausnahmen, die zum Theil bey den zwey- und mehrstimmigen Sätzen nahmhaft gemacht werden sollen. Hier merke ich nur im Allgemeinen an, daß man die weiter entlegenen Intervalle, welche etwa mit zwey zunächst liegenden Fingern gegriffen werden müssen, wo möglich, mit dem ersten und zweyten Finger spannt, weil diese ihrer Lage nach am geschicktesten dazu sind. Folglich ist die Applikatur bey a) ungleich besser, als die bey b). Daß man aber dessen ungeachtet bey Spannungen nicht allezeit die genannten beyden Finger gebrauchen kann, erhellt schon aus den Stellen bey c).



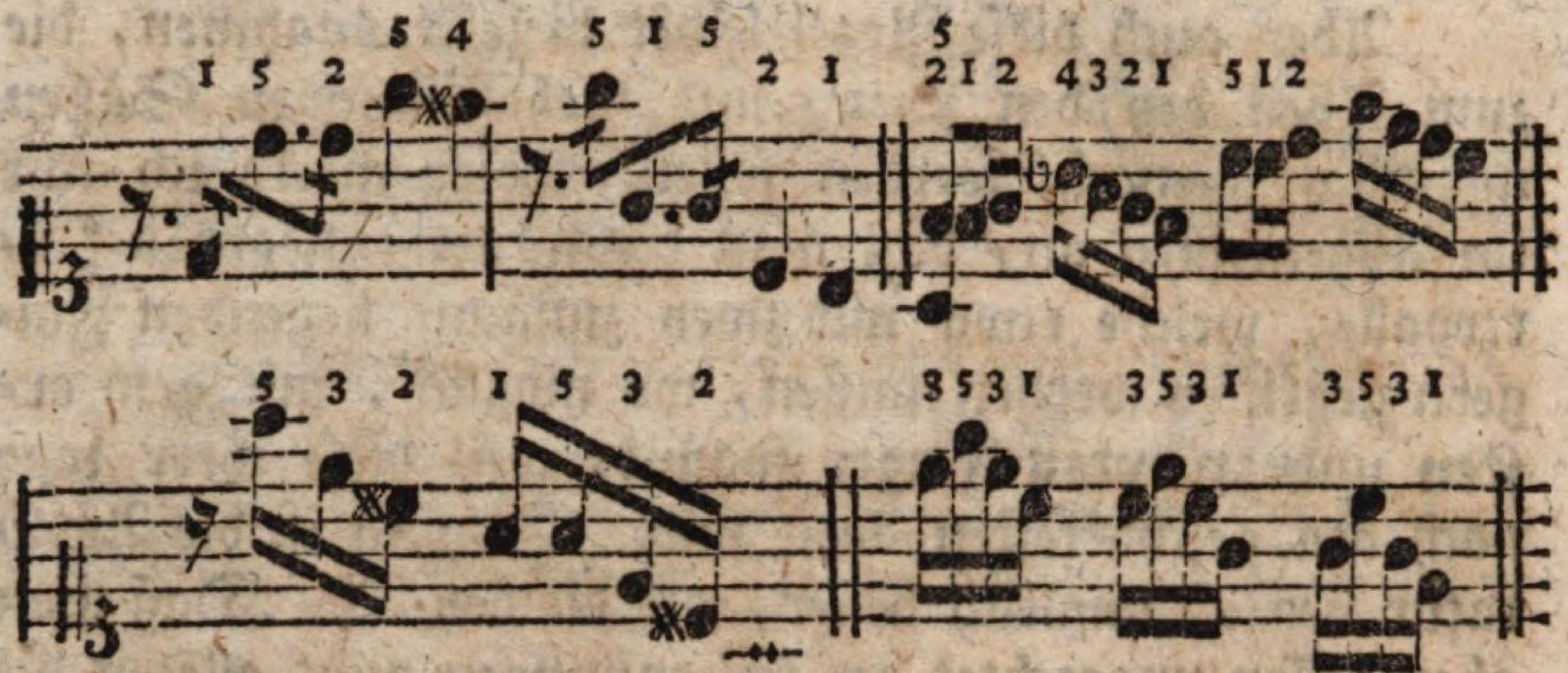
## §. 13.

9) Kommt Ein Ton in geschwinder Bewegung mehrmals unmittelbar nach einander vor, so wechselt man bey zwey- und viergliedrigen Figuren mit zwey a) auch wohl mit vier b), bey dreygliedrigen aber mit drey Fingern ab c).

Allegro di molto. Moderato.

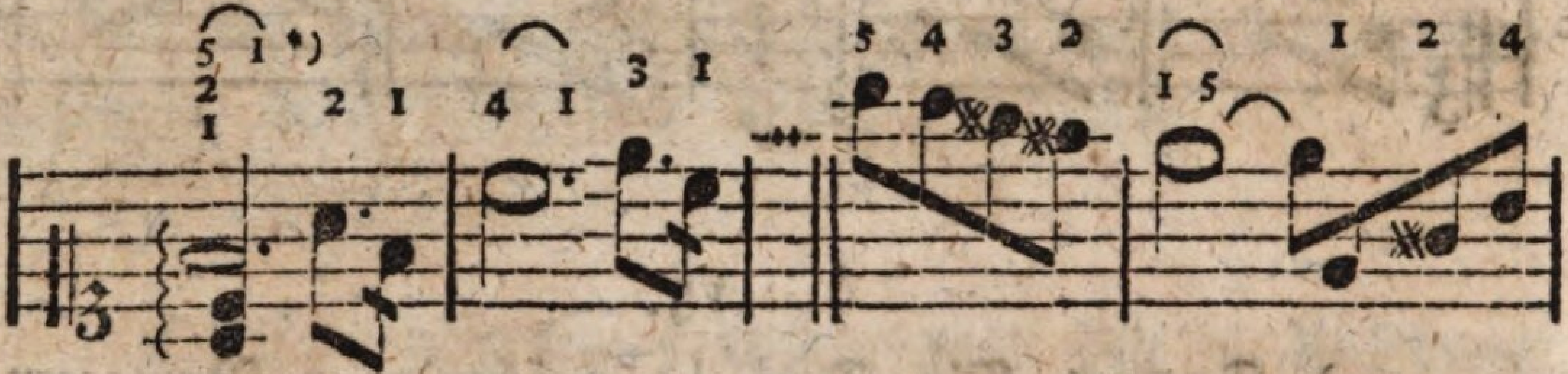


Auch wenn Ein Ton nur zweymal unmittelbar nach einander vorkommt, macht die Folge zuweilen das Einsetzen eines andern Fingers nöthig, z. B.



## §. 14.

10) Bey einem etwas lange auszuhaltenden Tone erfordert es dann und wann die Folge, den zuerst gebrauchten Finger abzuheben, und dafür einen andern einzusetzen, z. B.



Nur darf bey diesem so genannten Ablösen die Taste nicht zweymal angeschlagen werden. Man muß daher den anfangs aufgesetzten Finger so lange stehen lassen, bis der, welcher ihn ablösen soll, schon völlig eingesetzt ist, oder auf der Taste steht.

## §. 15.

Diese vorausgeschickten zehn Regeln und Bemerkungen machen gleichsam die Grundlage zu einer guten Fingersetzung aus. Anfänger, welche auch hierbey nicht bloß das Gedächtniß, sondern hauptsächlich den Verstand beschäftigen, werden aus diesen allgemeinen Grundsätzen

*) Dieses Einsetzen eines andern Fingers auf derselben Taste werde ich allemal durch zwey neben einander stehende und mit einem Bogen ⌒ bemerkte Zahlen anzeigen, z. B. 14 ꝛc.

sätzen die besondern Regeln von ein- zwey- und mehrstimmigen Griffen entweder selbst ableiten, oder doch leicht fassen können. Ich werde daher nur die merkwürdigsten Fälle jeder Art anzeigen, und sie mit den nöthigsten Anmerkungen begleiten.

## Zweyter Abschnitt.

### Von der Fingersetzung bey stufenweise fortschreitenden einstimmigen Gängen (Sätzen).

§. 16.

Bey den in der Ueberschrift angezeigten Stellen hat man vorzüglich die §. 5–10. enthaltenen sechs allgemeinen Regeln anzuwenden. Am besten läßt sich diese Anwendung vermittelst der diatonischen Tonleiter der Dur- und Molltöne im Auf- und Absteigen machen; ich lege daher einige Tonleitern zum Grunde, und füge nur hin und wieder eine oder die andere Anmerkung hinzu. Nach den eingerückten kurzen Beyspielen wird man auch zu jeder, bis auf zwey und mehrere Oktaven verlängerten, Tonleiter die Fingersetzung leicht finden, folglich am gehörigen Orte untersetzen und überschlagen können, denn man befolgt dabey dieselben Regeln.

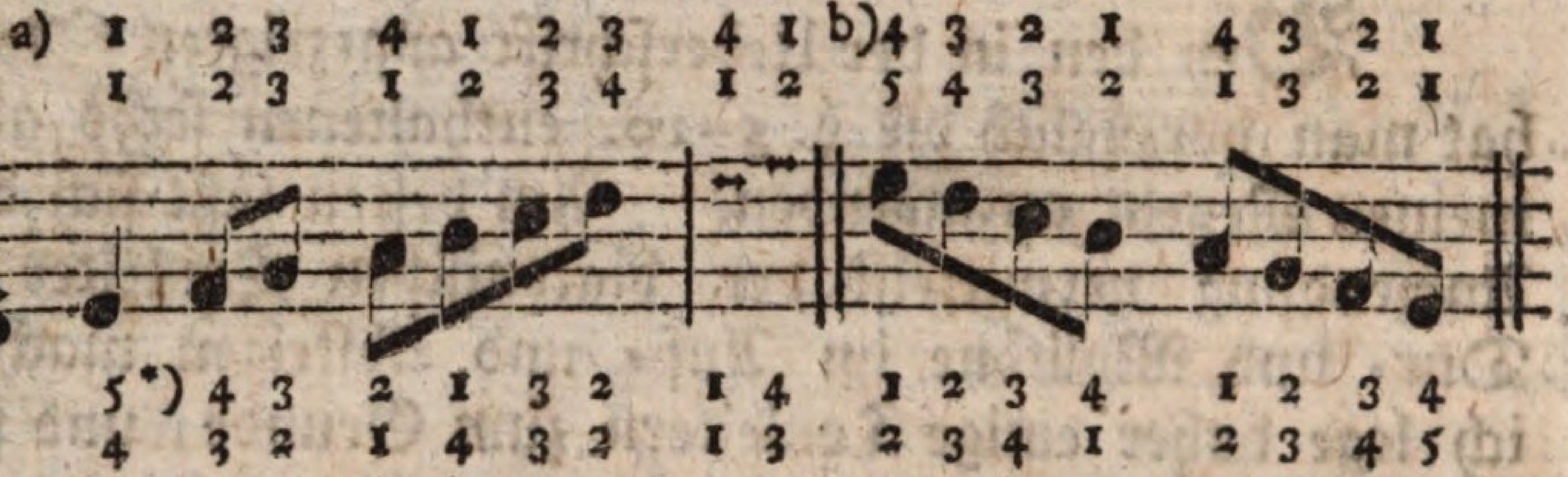
Wenn es, der vorhergehenden Stellen wegen, nicht möglich ist, bey dem jedesmaligen Haupttone einer Tonleiter mit dem bemerkten Finger anzufangen, so versteht es sich von selbst, daß man eine den Umständen angemessene Abänderung in der Fingersetzung vornehmen kann und muß. Denn es folgt nicht, wenn z. B. die Taste c mit der Zahl 1 bezeichnet ist, daß man nun in jedem möglichen Falle gerade den ersten, und keinen andern Finger, dazu gebrauchen könne. Man muß nur die

oben

oben erwähnten Regeln richtig anwenden. Und dies kann vorzüglich in den Tönen, welche keine oder nur wenige Versetzungszeichen haben, auf mannigfaltige Art geschehen. Um diese Mannigfaltigkeit einigermaßen anzuzeigen, will ich daher über verschiedene der nachstehenden Tonleitern zwey oder drey Ziffern setzen. Doch halte ich die zunächst über oder unter den Noten bemerkte Fingersetzung im Ganzen genommen für die beste, obgleich in besondern Fällen auch die übrigen gut und anwendbar seyn können.

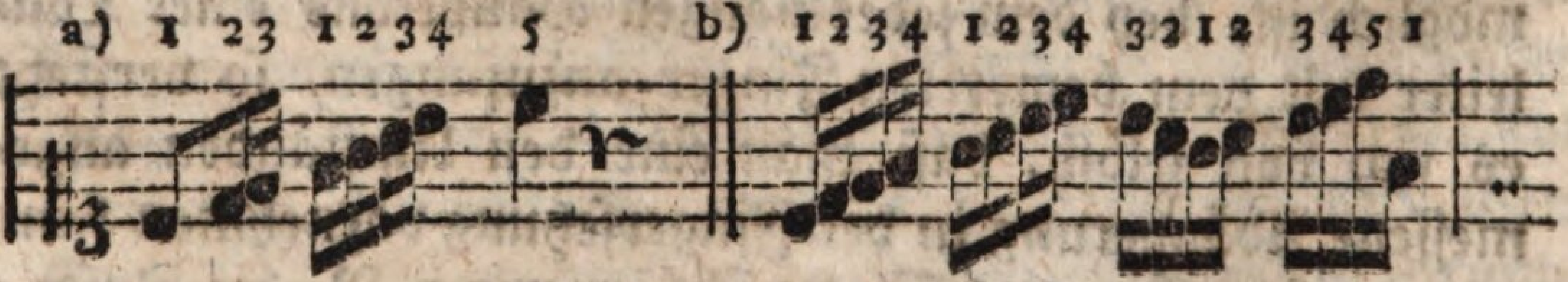
## §. 17.

Die Tonleiter von *C* dur im Auf- a) und Absteigen b).




Außer diesen zwey Applikaturen ließen sich, im erforderlichen Falle, für beyde Hände noch mehrere erdenken.

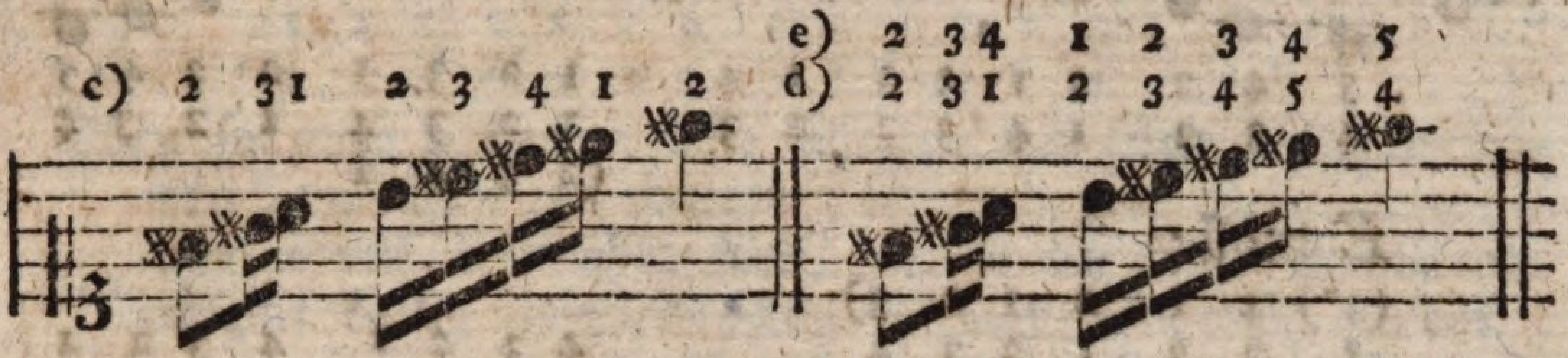
Ich muß hier ein- für allemal erinnern, daß es alsdann unnöthig ist, auf der siebenten oder achten Stufe des Haupttones wieder unterzusetzen, wenn in der rechten Hand ein Läufer aufwärts nur durch Eine Oktave fortgeführt wird, es mögen nun hernach Pausen a) oder tiefere Töne folgen b).




Eine

*) Die Ziffern unter den Noten bezeichnen die Fingersetzung für die linke Hand. Es versteht sich aber, daß man mit dieser Hand die Tonleitern eine oder zwey Oktaven tiefer spielt.

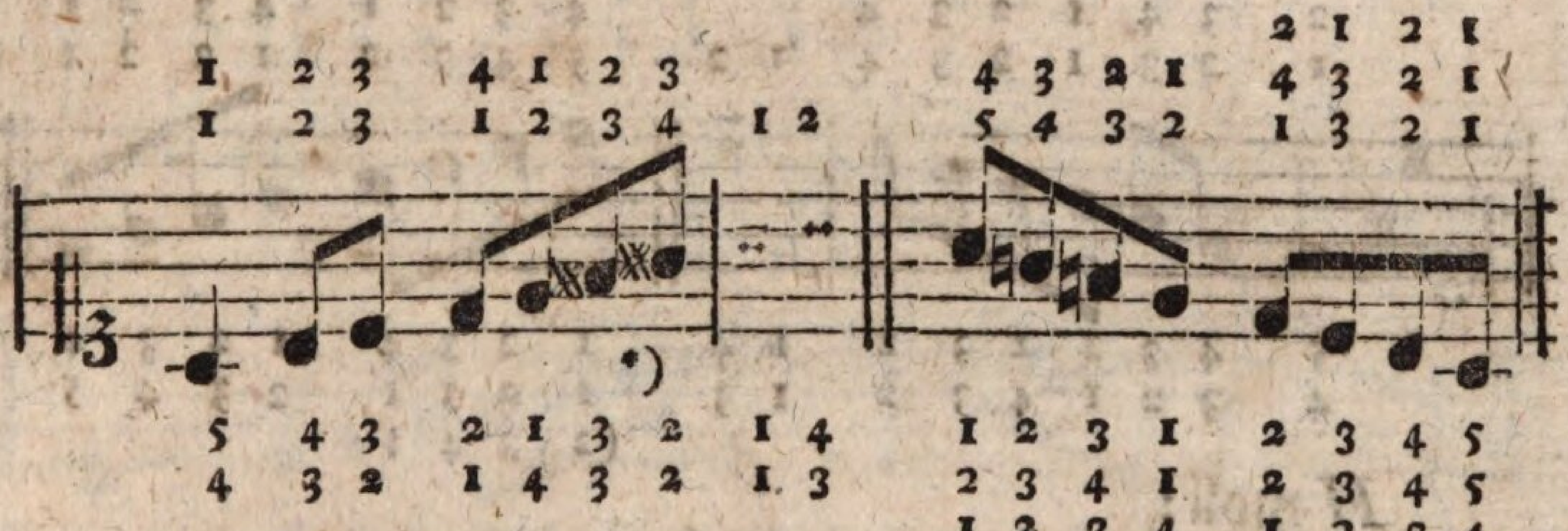
Eine Ausnahme hiervon machen Fis und Cis moll, Des und Fis dur, worin das Untersetzen auf der siebenten oder achten Stufe auch in dem Umfange einer Oktave erfordert wird c), wenn man nicht den vierten Finger über den fünften wegsetzen d), oder mit dem letztern eine Obertasie anschlagen will e).




Hiervon läßt sich die Anwendung leicht auf ähnliche abwärts fortschreitende Gänge für die linke Hand machen.

§. 18.

Die Tonleiter von *A* moll:



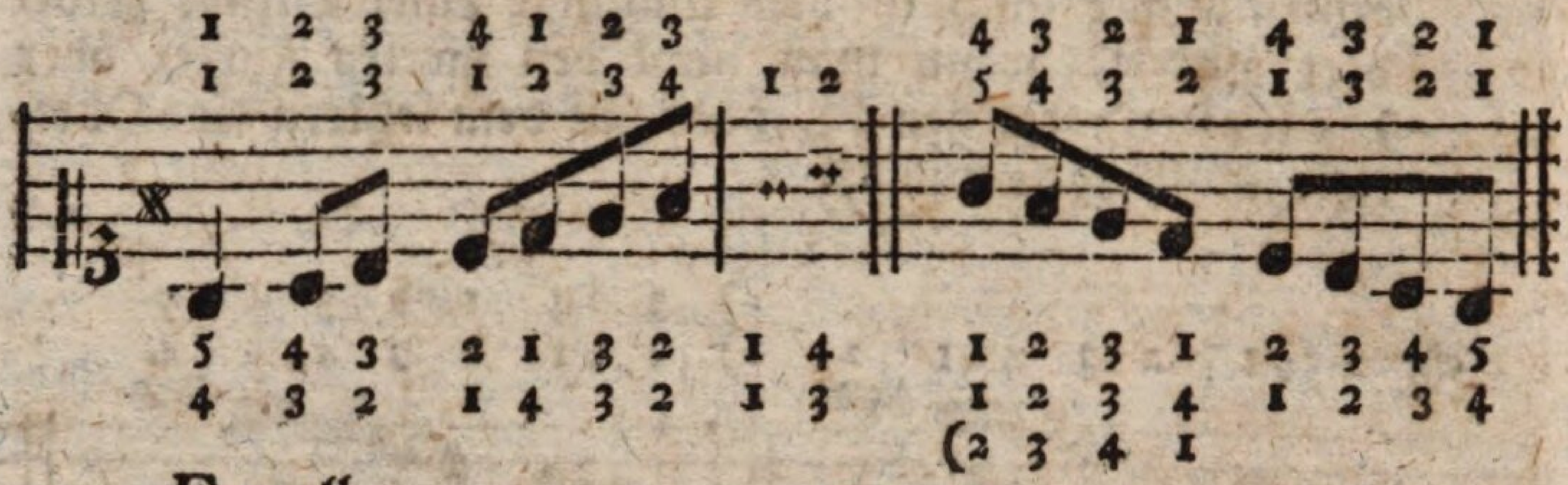

Auch in dieser Tonleiter wären noch mehrere Applikaturen möglich, die man aber ganz füglich entbehren, oder im erforderlichen Falle selbst aufsuchen kann.

§. 19.

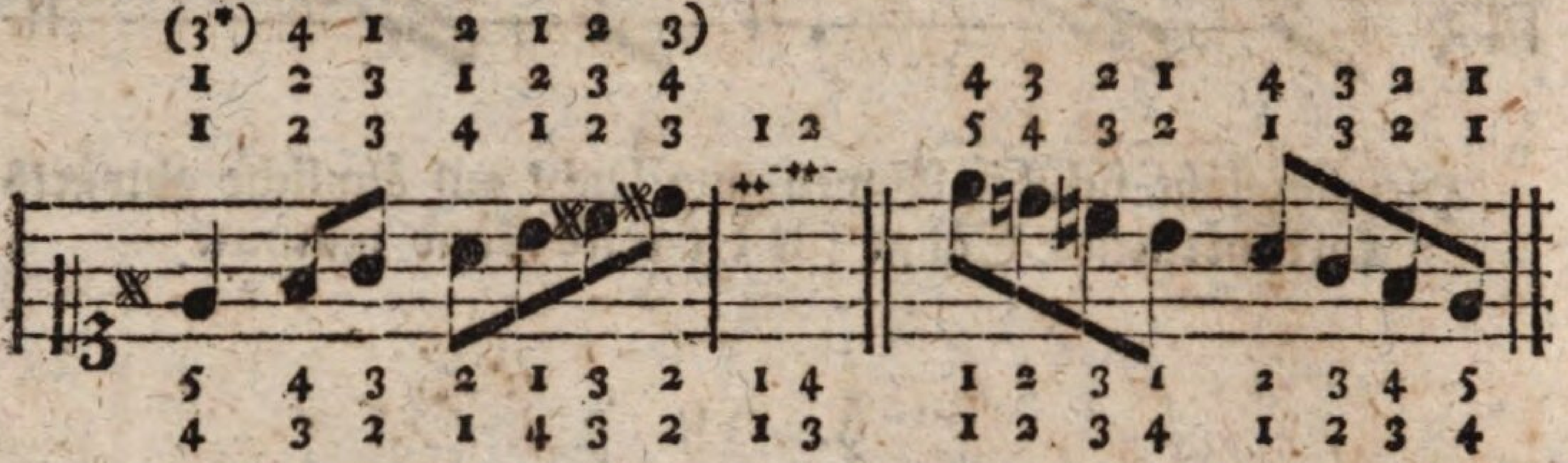
*) Ich lege hier und in allen übrigen Molltönen diejenige Tonleiter im Aufsteigen zum Grunde, welche in Klaviersachen, wenigstens wenn die Bewegung geschwind ist, mehrentheils gebraucht wird, ohne mich auf die Untersuchung einzulassen, ob die Fortschreitung durch die große Sexte und Septime recht ist, oder nicht. Man kann hierüber Seite 34. §. 29. nachlesen.

§. 19.

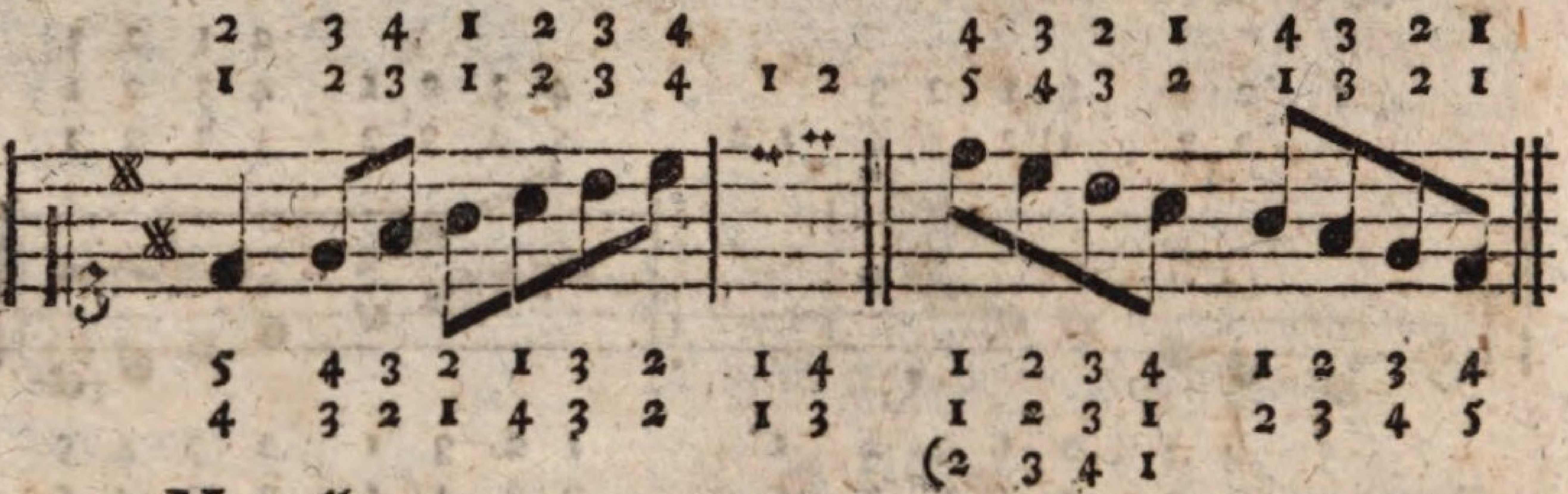
*G* dur:



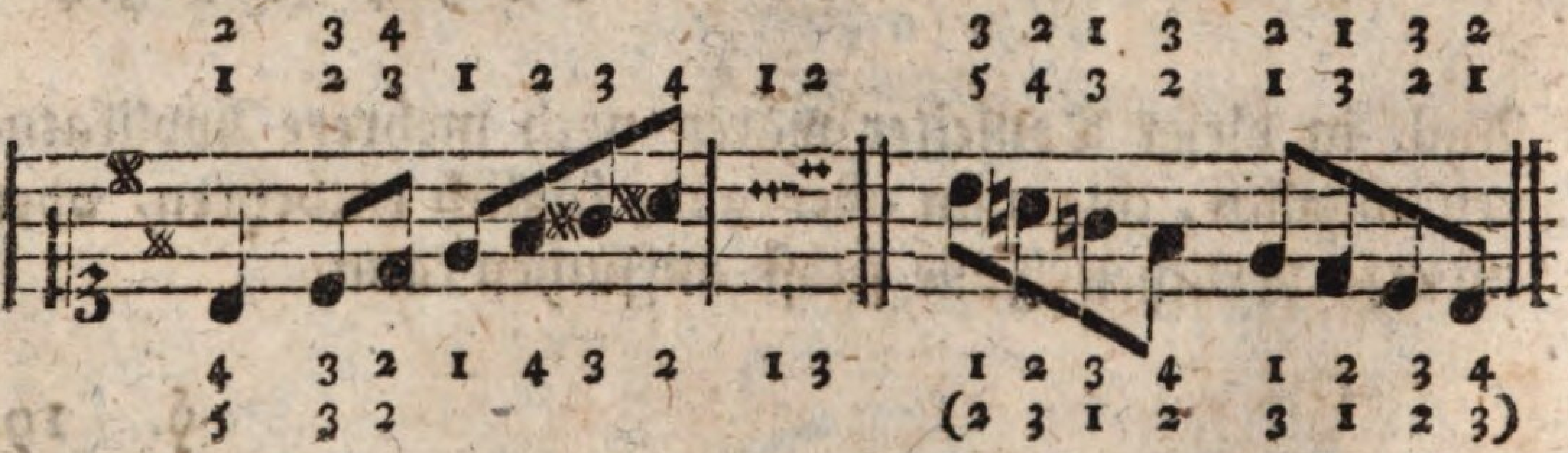

*E* moll:




*D* dur:



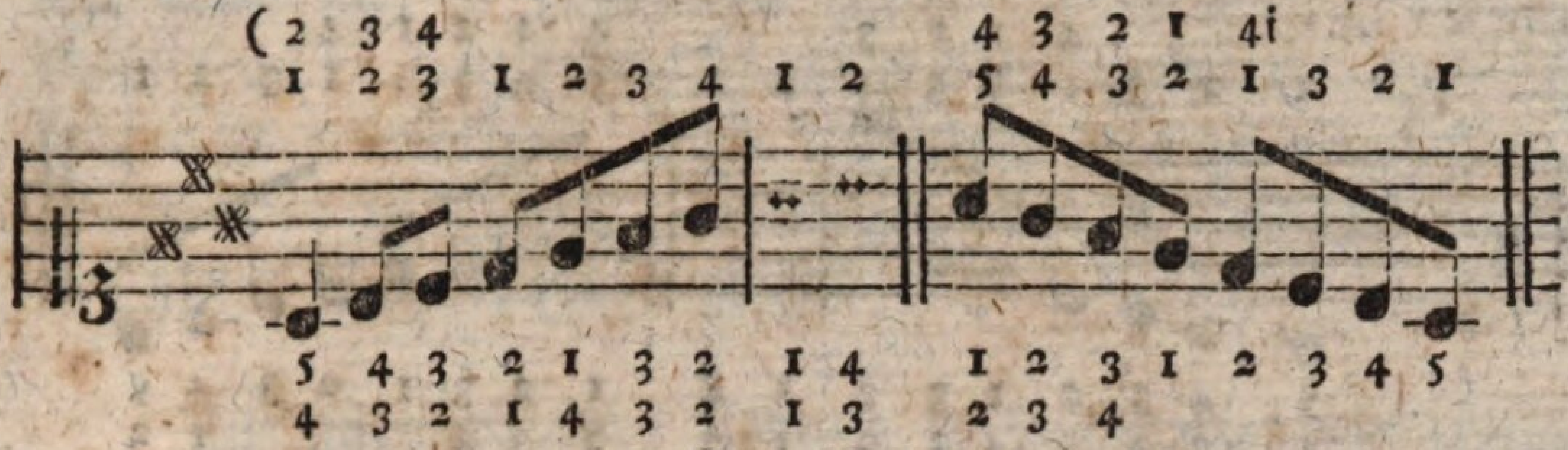

*H* moll:




(Man hüte sich hierbey, im Aufsteigen den Daumen der rechten Hand nach der Obertaste (cis) einzusetzen, weil die Folge der Töne diese sonst gewöhnliche Fingersetzung (§. 9.) in der Tonleiter von H moll schlechterdings nicht zuläßt.)

*) S. §. 21.

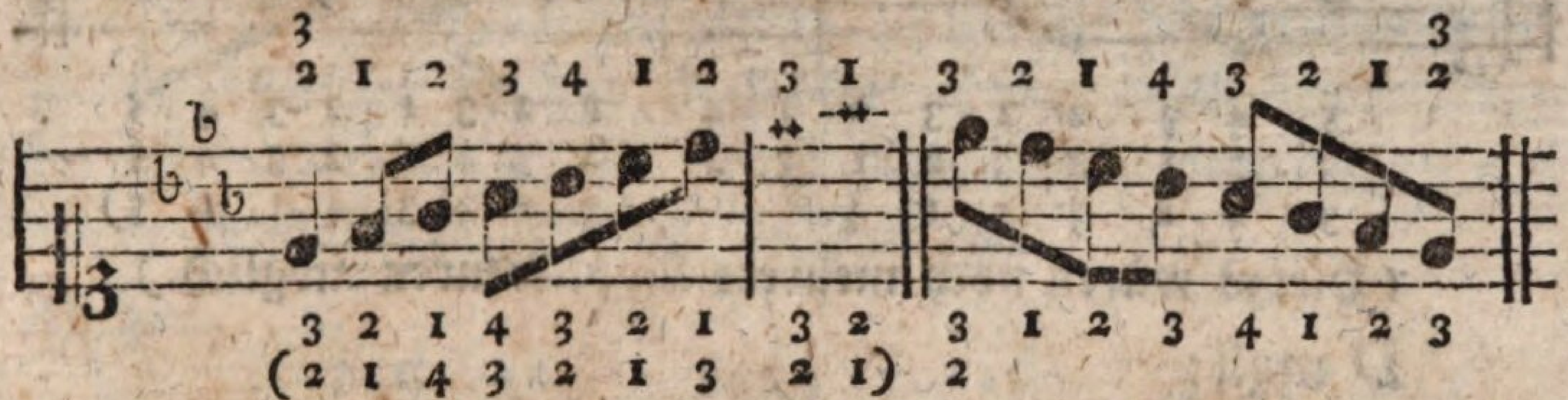
*A* dur:



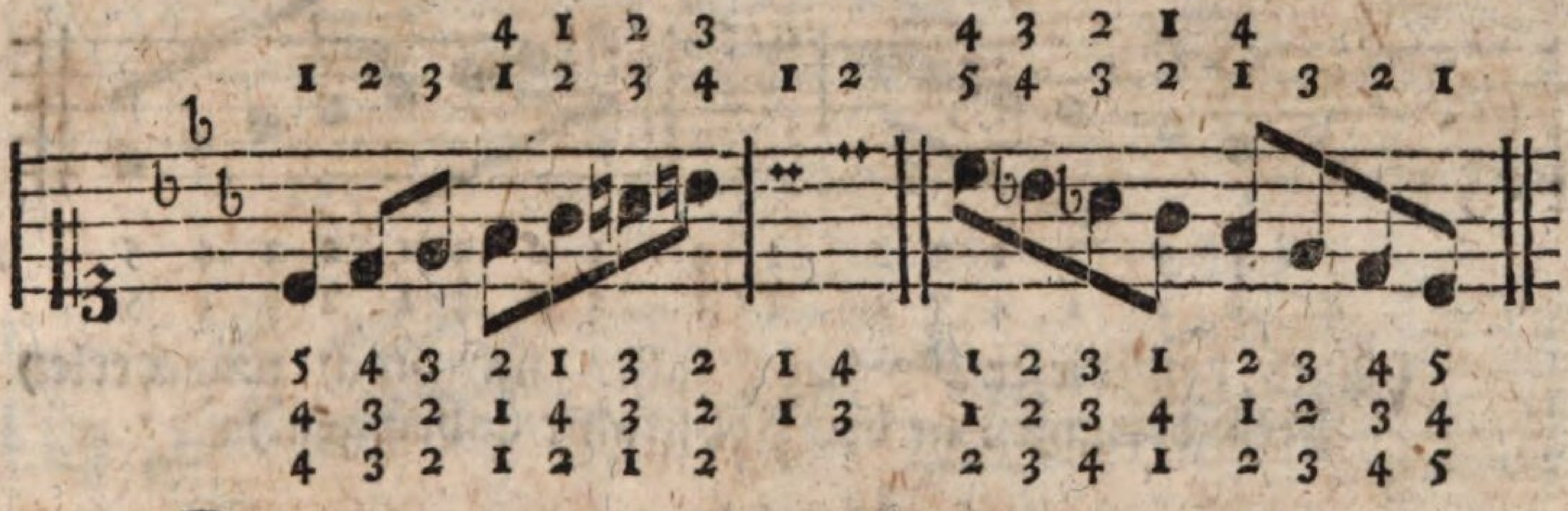

Eben so auch E dur ꝛc. Die übrigen nur selten vorkommenden Tonleitern mit mehreren Kreuzen und Been kann ich um so viel eher übergehen, da sich die größtentheils nur einzige dabey mögliche Fingersetzung von selbst ergiebt.

§. 20.

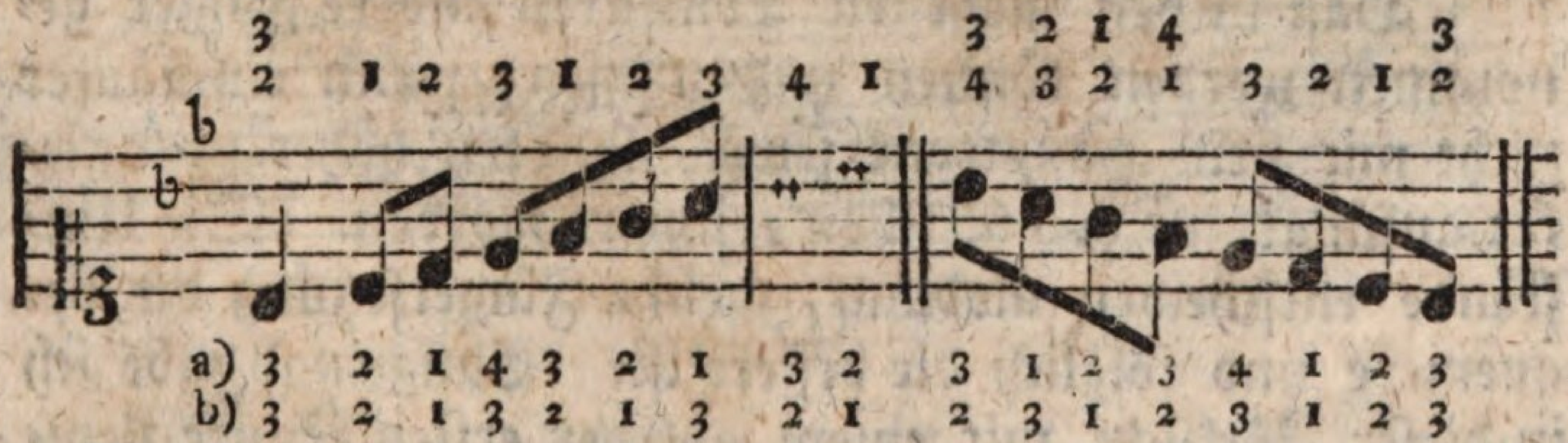
*Es* dur:




*C* moll:

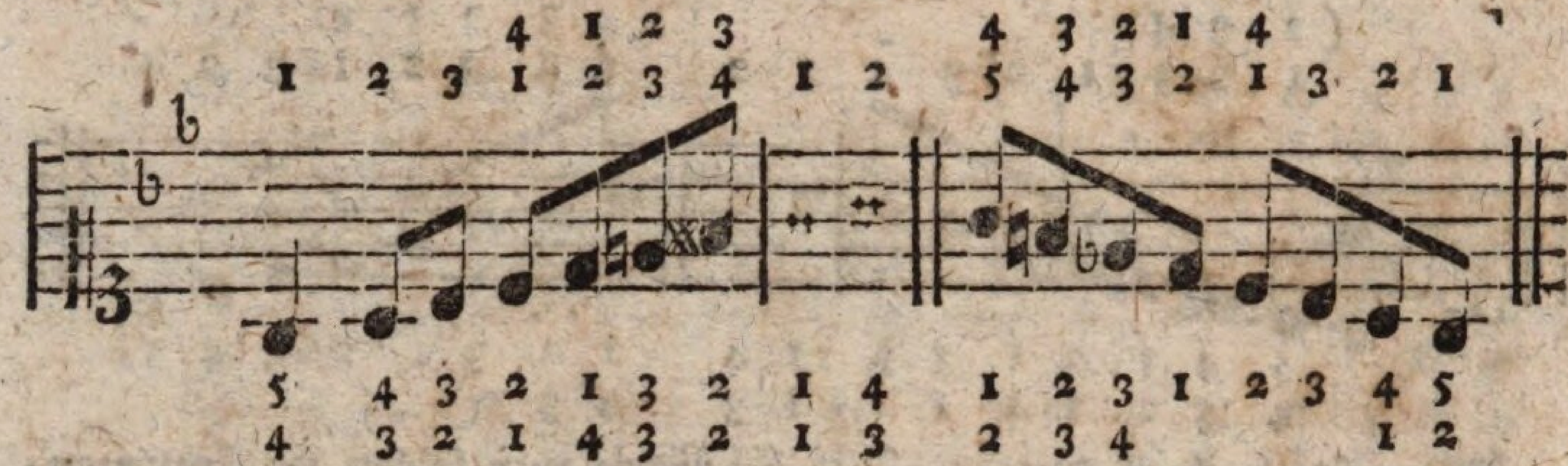



*B* dur:

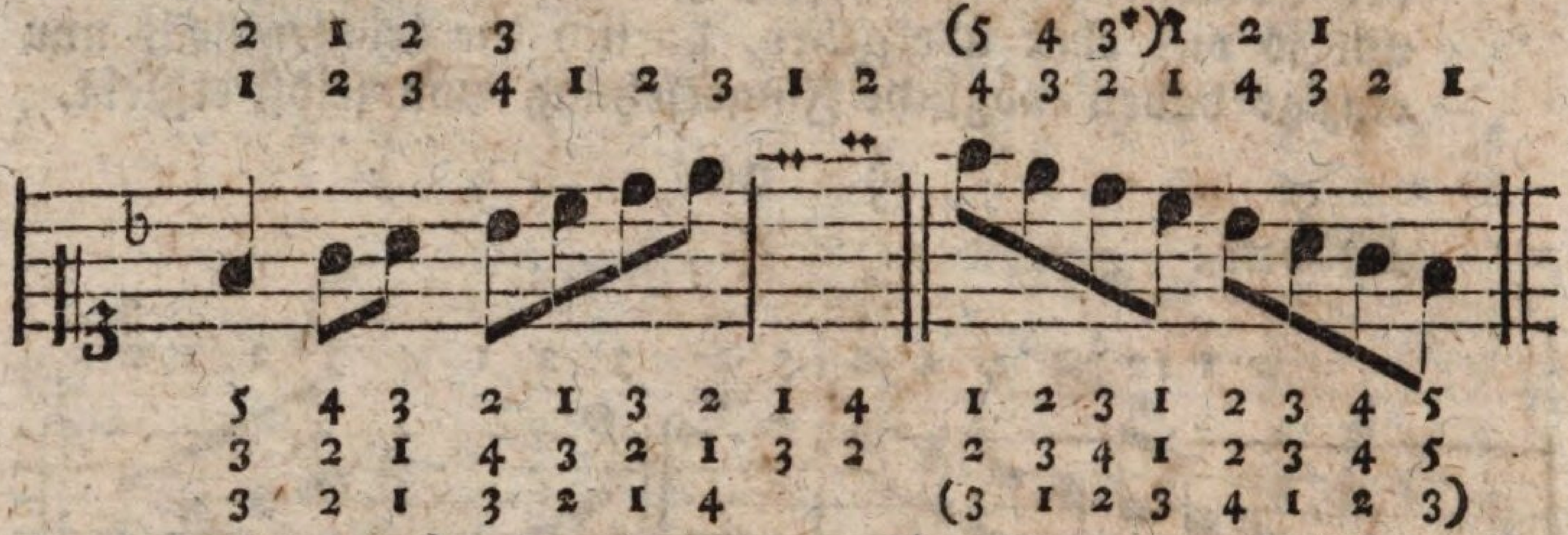



Die Applikatur bey b) für die linke Hand findet nur bey gewissen Fällen d. h. vorzüglich bey dreygliedrigen Figuren statt, und ist daher ohne Noth nicht nachzuahmen.

*G* moll:

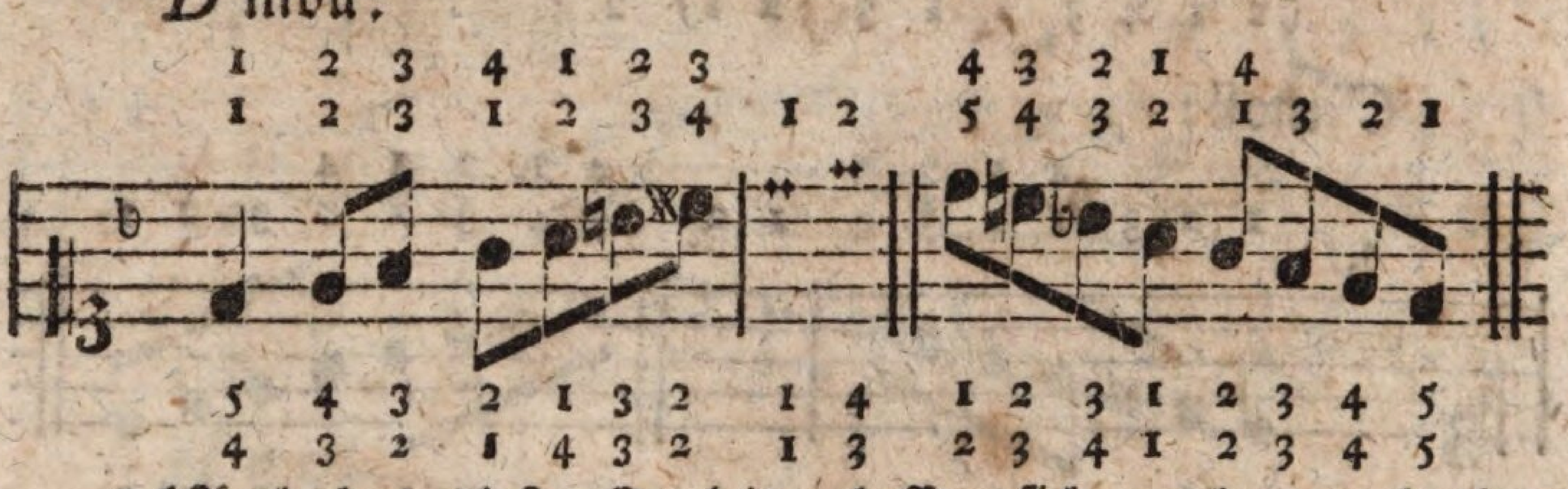



*F* dur:




(Hierzu wären noch mehrere Applikaturen möglich.)

*D* moll:




(Auch bey dieser Tonleiter lassen sich noch mancherley Veränderungen in der Applikatur anbringen.)

§. 21.

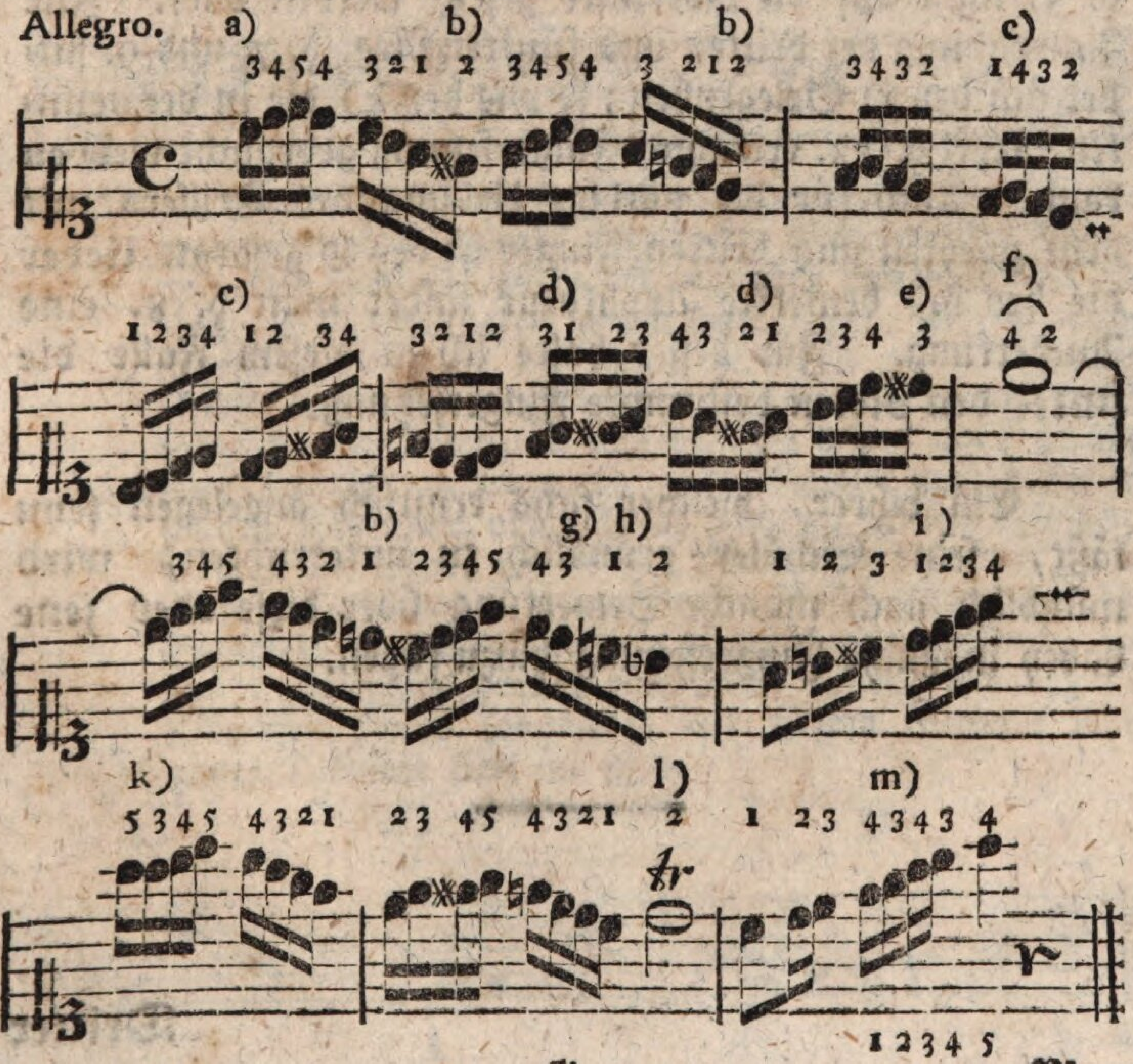
Daß in den mehrsten Tonleitern andere Finger genommen werden können und müssen, wenn ein Läufer nicht mit dem Hauptone selbst, sondern höher oder tiefer anfängt, ist §. 16. schon erinnert worden. Die Umstände entscheiden alsdann, welche Fingersetzung die bequemere und folglich die bessere ist. Einigemal habe ich in dieser Rücksicht mit einem auf der ersten Stufe ziemlich ungewöhnlichen Finger angefangen, um zu zeigen, wie

*) S. §. 10.

wie man sich in besondern Fällen etwa helfen könne. Uebrigens ist das öftere Spielen der Tonleitern, wie ich nochmals wiederhole, dem Anfänger sehr zu empfehlen. Denn eben hierdurch wird unvermerkt der Grund zu einer guten Fingersetzung gelegt.

§. 22.

Zur anderweitigen Uebung in mancherley einstimmigen, bloß stufenweise fortschreitenden, Figuren kann das folgende Beyspiel dienen. Ich habe mich bemüht dadurch, in möglichster Kürze, zur Anwendung der mehrsten Regeln Gelegenheit zu geben. Ist der Lernende im Stande, diese Takte in C dur zu spielen, so versetze man sie in andere Töne, und lasse den Schüler die Fingersetzung, welche in jedem Tone nach Umständen verändert werden muß, selbst aufsuchen, und allenfalls durch beygefügte Ziffern bestimmen.



Man sieht, ohne mein Erinnern, daß bey verschiedenen Stellen mehr als Eine richtige Fingersetzung möglich ist. Hier wählte ich die über den Noten bemerkte Applikatur, um dabey manche Regeln anwenden zu können. Bey dem Buchstaben a) hat man Gelegenheit den Lernenden auf die zweyte und sechste Regel §. 6. und 10. aufmerksam zu machen. Eben so kann und muß bey b) die vierte Regel §. 8. befolget werden. Die Fälle c) findet man unter der siebenten Regel §. 11. enthalten. Bey d) bringt man die fünfte Reg. §. 9. wieder in das Gedächtniß. Von der Fingersetzung bey e) ist in der vierten Reg. §. 8. etwas erinnert worden. Bey f) kann die zehnte Reg. §. 14. angewandt werden. Das Weglassen eines Fingers bey g) ist unter der sechsten Reg. §. 10. mit begriffen, und wird hier deswegen nothwendig, weil bey h) der Daumen, nach der ersten Regel §. 5, nicht auf die Obertaste gesetzt werden darf. Zur Anwendung der dritten und fünften Reg. §. 7. und 9. findet sich bey i) Gelegenheit; so wie bey k) die in der neunten Regel §. 13. erwähnte Fingersetzung gebraucht werden kann. Auch für die nöthige Uebung des Trillers mit dem zweyten und dritten Finger ist bey l) gesorgt. Ueber die bey m) bemerkte Applikatur findet man §. 8. eine Anmerkung. Für besser halte ich in diesem Falle die unter den Noten bestimmte Fingersetzung.

Ein Lehrer, welcher sichs ernstlich angelegen seyn läßt, seine Schüler gründlich zu unterrichten, wird mündlich noch manche Bemerkung über diese oder jene dabey mögliche Fingersetzung hinzu fügen.

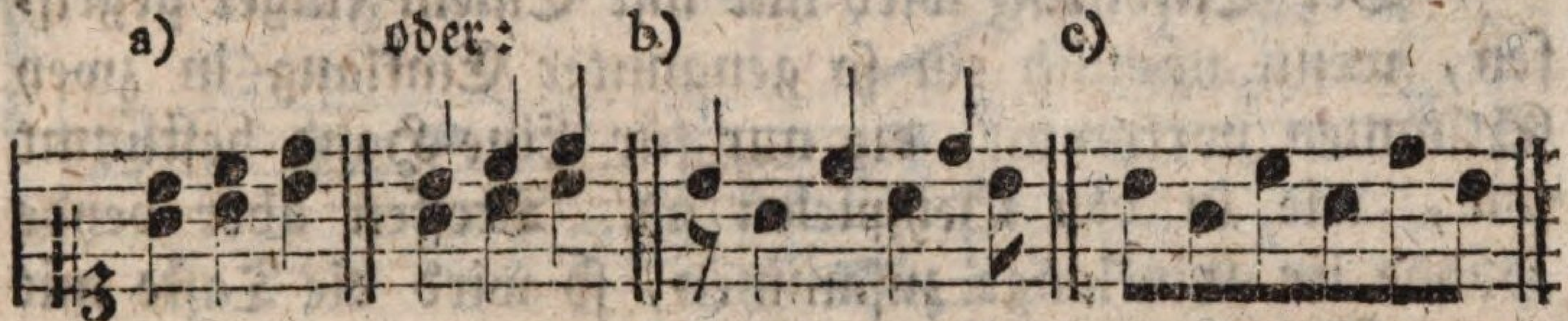
---

# Dritter Abschnitt.

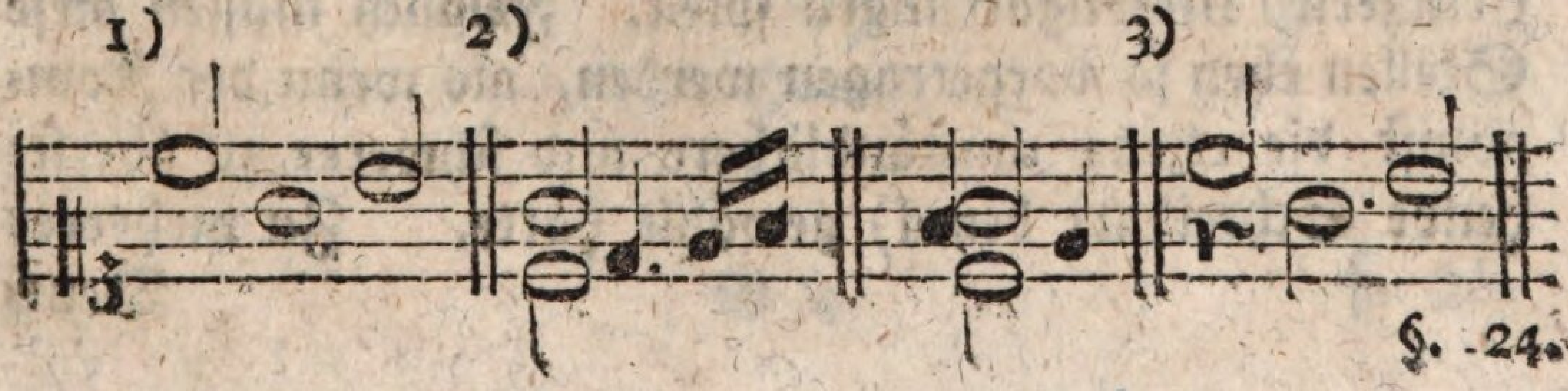
## Von der Fingersetzung bey zweystimmigen Sätzen (Doppelgriffen) und von einigen daraus entstehenden Sprüngen.

§. 23.

Ehe ich etwas von der Fingersetzung bey den Doppelgriffen sage, muß ich erinnern, daß alle gerade über einander stehende Noten a) zugleich gespielt werden, da man hingegen die Töne, deren Noten seitwärts b) oder neben einander stehen c), nach einander (nicht zu gleicher Zeit) angiebt.




Anm. Eigentlich sollten freylich die Noten aller zugleich anzugebenden Töne gerade (senkrecht) über einander stehen, wie oben bey a); allein oft verstoßen Notenschreiber rc. bloß aus Nachlässigkeit gegen diese Regel, wie im nachstehenden Beyspiele 1). Auch ist es in gewissen Fällen (selbst bey dem sorgfältigsten Notendrucke) nicht wohl möglich, die Noten, so wie es seyn sollte, ganz gerade über einander zu setzen 2). Der Spieler muß daher in solchen Fällen die obige Regel nicht zu strenge befolgen, sondern die Töne, wo es die Eintheilung erfordert, von selbst zu gleicher Zeit angeben. Sollte das g in dem Beyspiele 1) wirklich später angeschlagen werden, als das c, so müßte vorher eine Pause stehen, wie bey 3). Ueberdies fände sodann in der tiefern Stimme keine ganze Taktnote statt u. s. w.




§. 24.

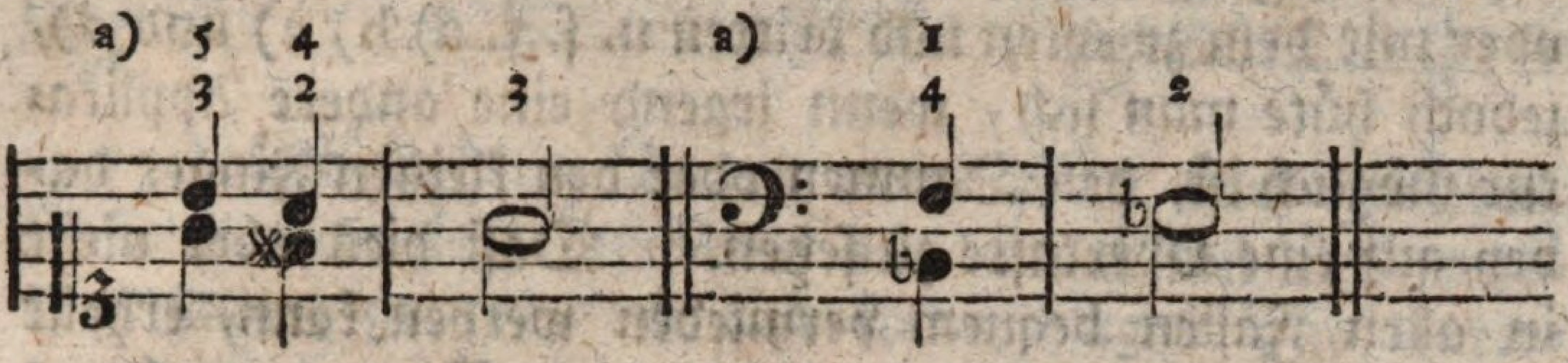
§. 24.

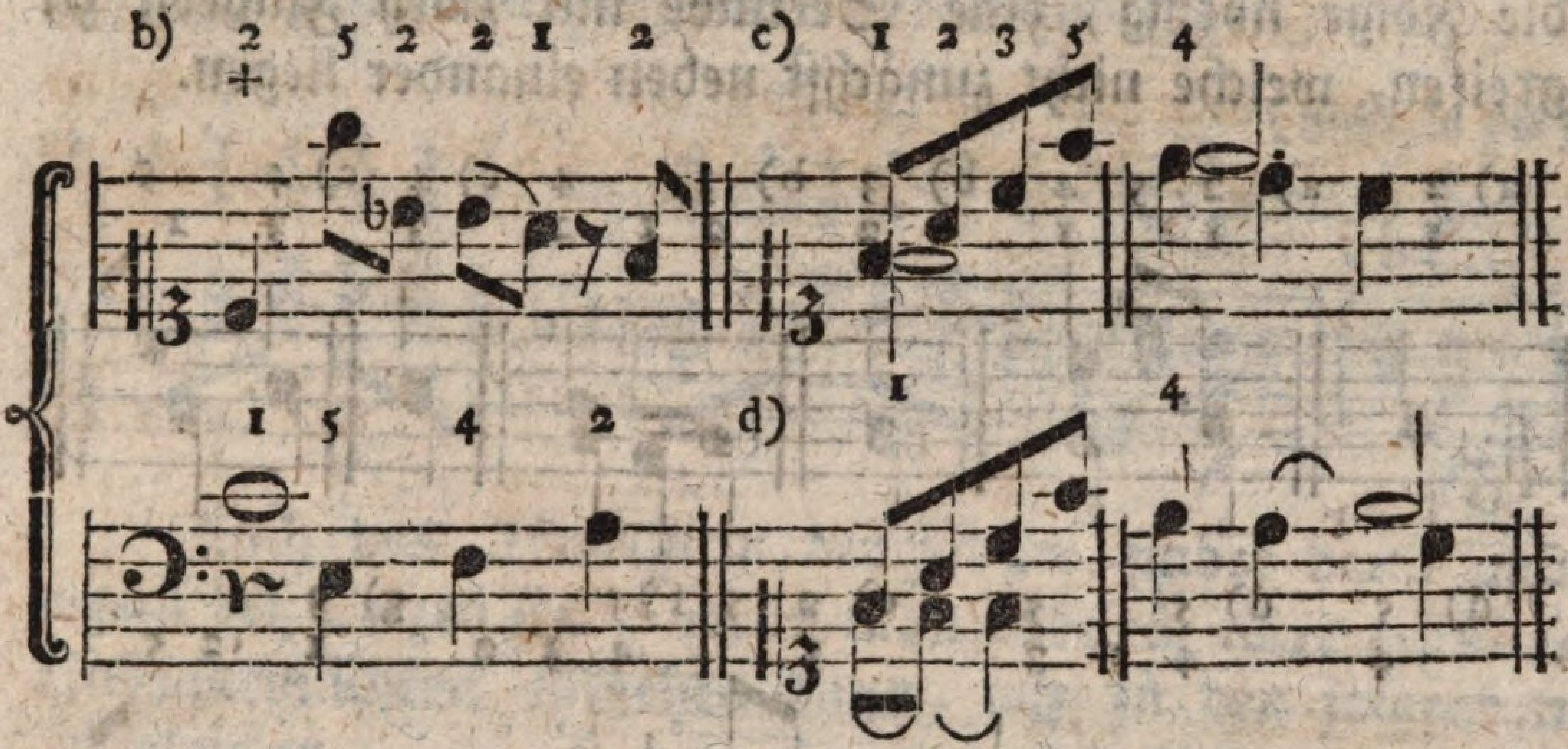
Bey verschiedenen, besonders weit zu spannenden, Doppelgriffen und Sprüngen läßt sich gar keine Regel anwenden, weil man sie entweder mit denjenigen Fingern greifen muß, die etwa unmittelbar vorher nicht gebraucht wurden, oder mit welchen man sie am bequemsten errei-chen kann. Indeß liegt hierbey doch vorzüglich die §. 12. enthaltene achte allgemeine Regel zum Grunde, welche man so lange befolgt, bis andere und wichtigere Gegengründe Abweichungen nöthig machen. Auch vie-les von den erstern sechs Regeln ist bey den zweystimmi-gen Sätzen anwendbar, wie ich hernach näher zeigen will.

§. 25.

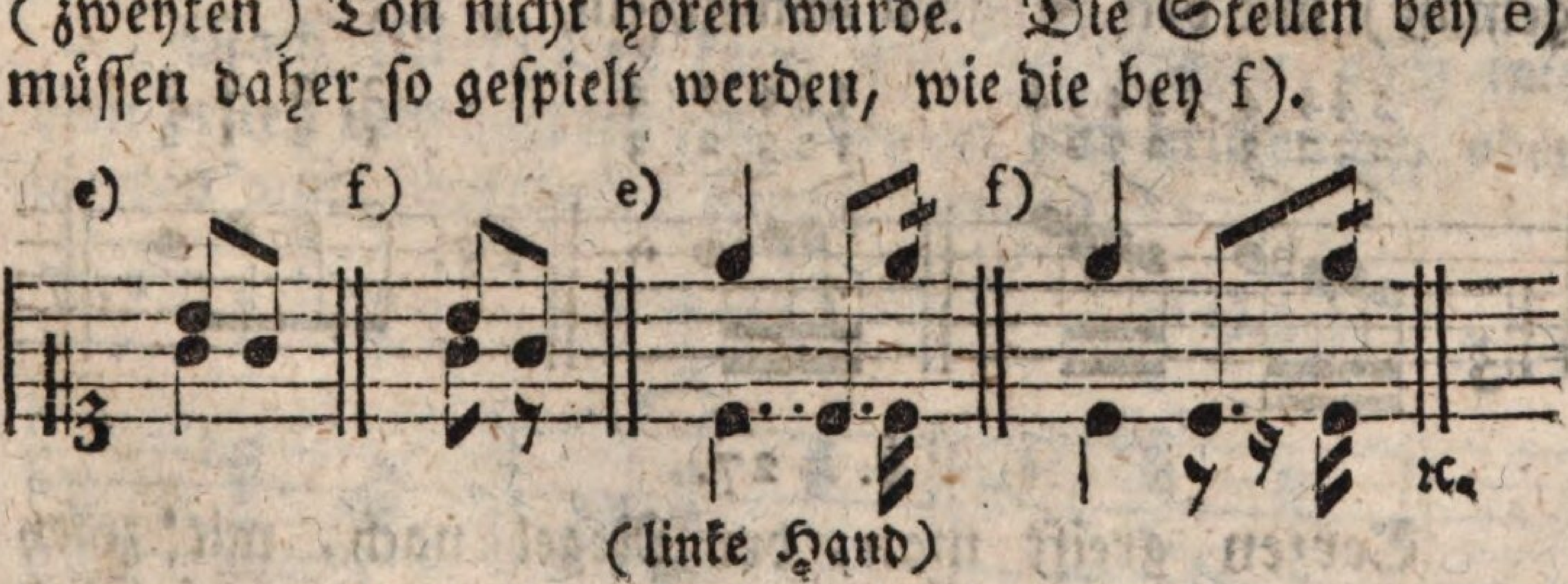
Der **Einklang** wird nur mit Einem Finger gegrif-fen, wenn nämlich ein so genannter Einklang in zwey Stimmen vorkommt, die nur für Eine Hand bestimmt sind, wie in den Beyspielen a). Treffen aber beyde Hände im Einklange zusammen, so wird die Taste mit einem Finger der rechten und auch mit einem der linken Hand, (folglich mit zwey Fingern) angeschlagen, wie bey b). Ist die Dauer des mit + bezeichneten c vorü-ber, so hebt man den zweyten Finger der rechten Hand von der Taste auf, da hingegen der linke Daumen den ganzen Takt hindurch liegen bleibt. In den für Eine Hand bestimmten Beyspielen c), worin Eine Stimme früher fortschreitet, als die Andere, muß derjenige Fin-ger, mit welchem man den Einklang angegeben hat, so lange es die Dauer der auf- oder abwärts gestrichenen längern Note erfordert, ununterbrochen auf der Taste liegen bleiben, indem man die übrigen fortschreitenden (kürzern) Notengattungen spielt. Folglich müssen diese Stellen eben so vorgetragen werden, als wenn der Kom-ponist die etwas umständlichere und schwerer zu überse-hende Schreibart bey d) gewählt hätte. Zu mehrerer

Deutlichkeit ist der Finger, welcher in den Beyspielen c) liegen bleiben muß, über und unter den Noten mit Ziffern bemerkt worden.



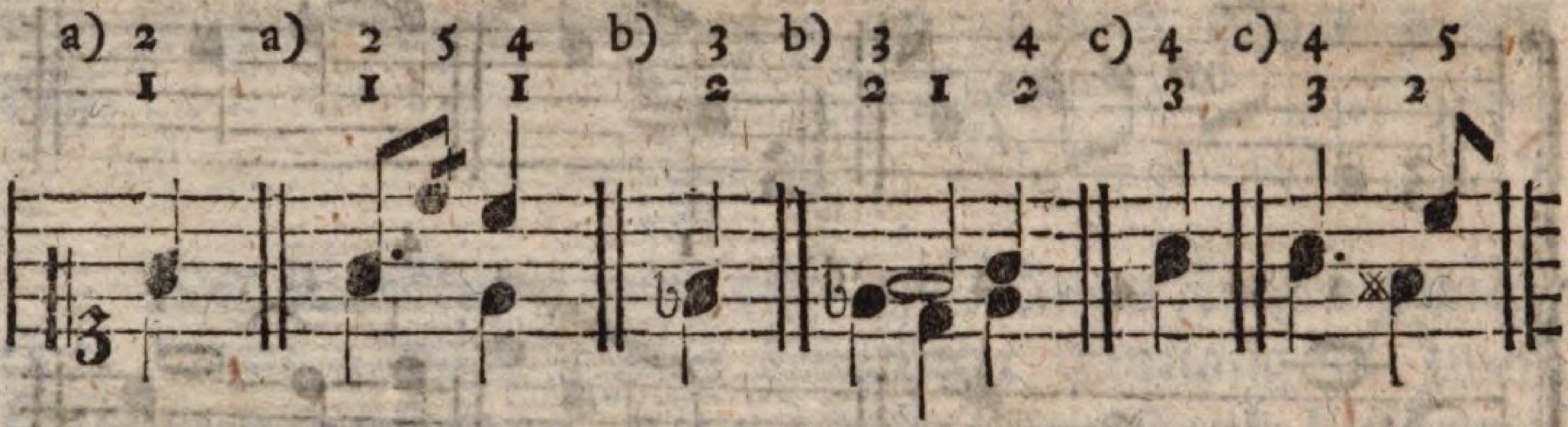



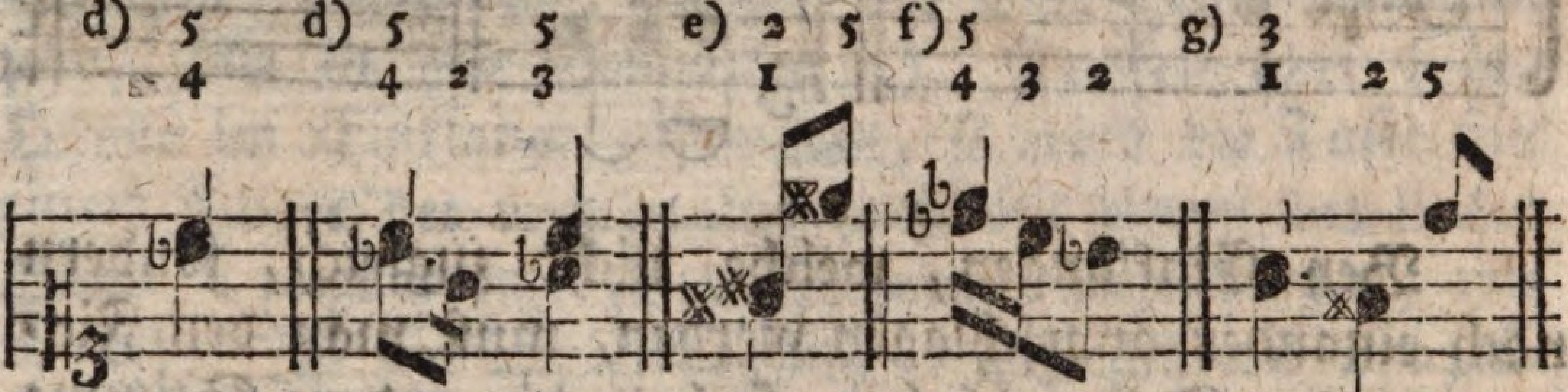

Bey Einklängen, welche nicht zugleich, sondern nach einander angeschlagen werden, muß man den Finger von der Taste abheben, so bald die andere Stimme eintritt, obgleich die Dauer der Note noch nicht vorüber ist, weil man sonst den im Einklange anzugebenden (zweyten) Ton nicht hören würde. Die Stellen bey e) müssen daher so gespielt werden, wie die bey f).



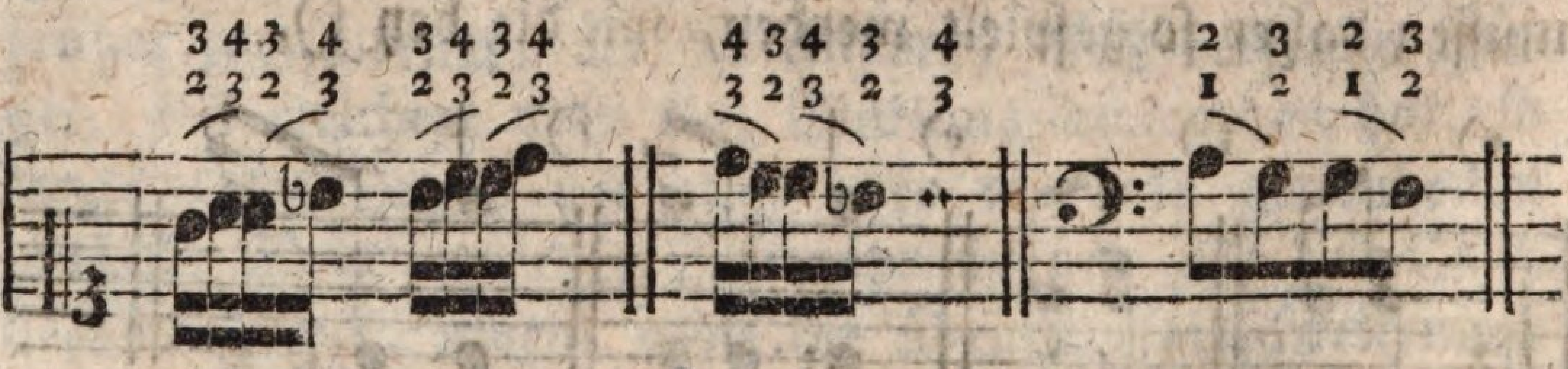
§. 26.

**Sekunden** greift man mit zwey neben einander liegenden Fingern, z. B. mit dem ersten und zweyten, oder mit dem zweyten und dritten u. s. f. a) b) c) und d), jedoch hüte man sich, wenn irgend eine andere Applikatur möglich ist, den Daumen oder den kleinen Finger dabey auf eine Obertaste zu setzen. Daß dies aber nicht in allen Fällen bequem vermieden werden kann, erhellt schon aus den Beyspielen e) und f). Bey g) macht es die Folge nöthig, eine Sekunde mit zwey Fingern zu greifen, welche nicht zunächst neben einander liegen.





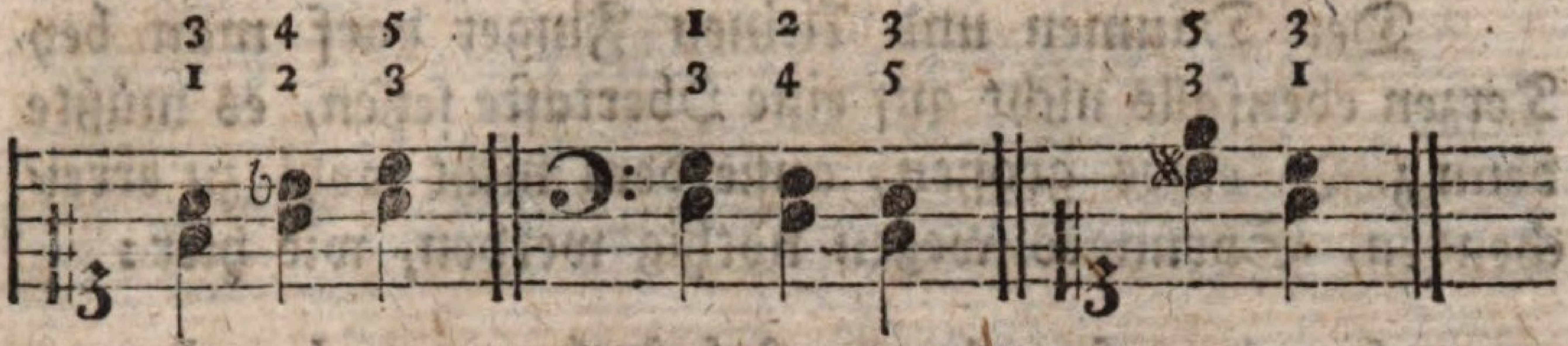
Bey mehreren nach einander folgenden (gebrochenen) **Sekunden** kann man (der neunten Regel §. 13. gemäß) mit den Fingern abwechseln, z. B.



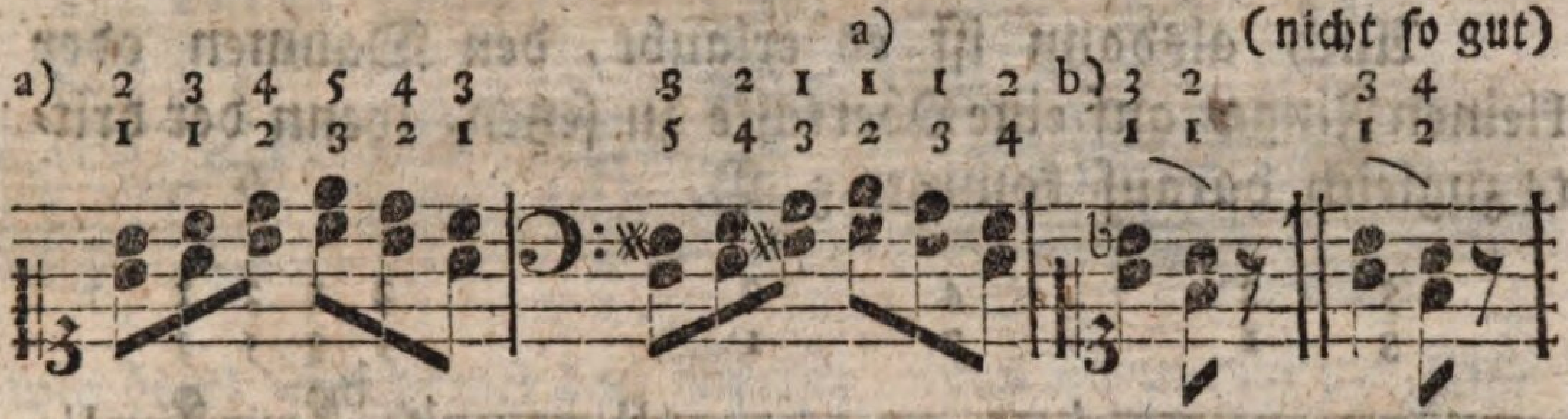
§. 27.

**Terzen** greift man, der Regel nach, mit zwey Fingern, zwischen welchen noch ein anderer liegt, folglich mit $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{2}$ oder $\frac{5}{3}$, z. B.

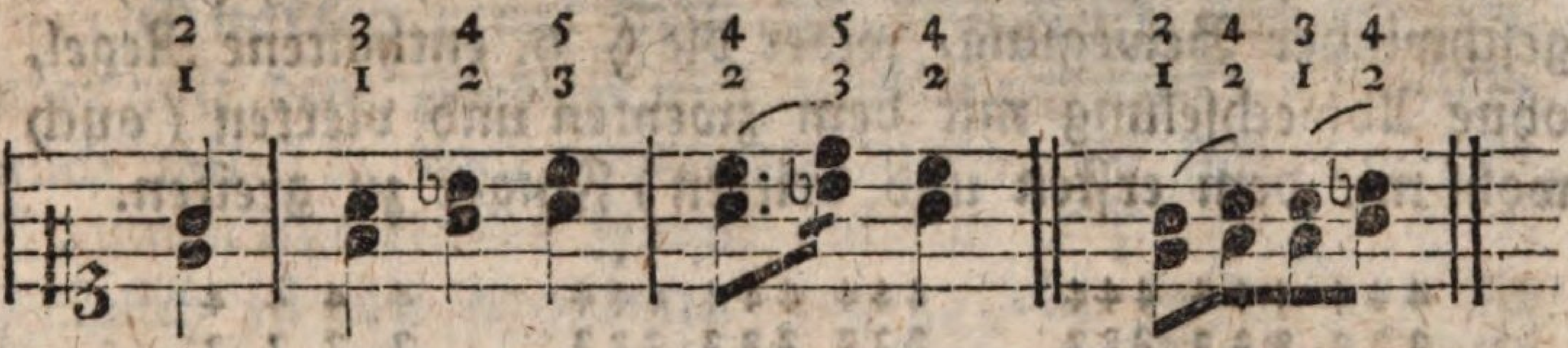
$\frac{3}{1}$



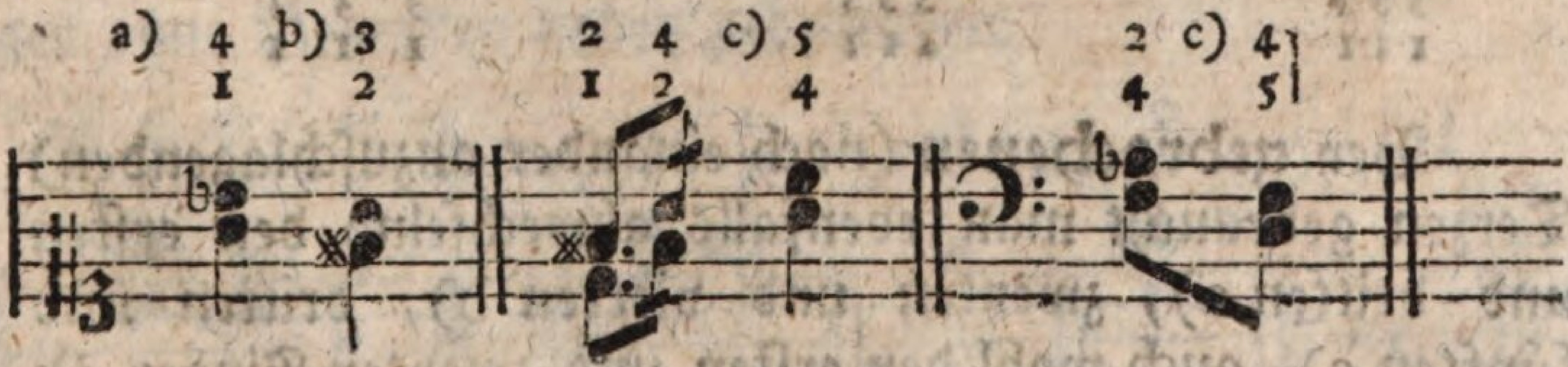
Folgen mehrere Terzen unmittelbar nach einander, so kann man einige derselben mit dem **ersten** und **zweyten** Finger greifen, um das Ueberschlagen und Untersetzen zu vermeiden a), oder eine so genannte Schleifung b) zusammenhängender herauszubringen:



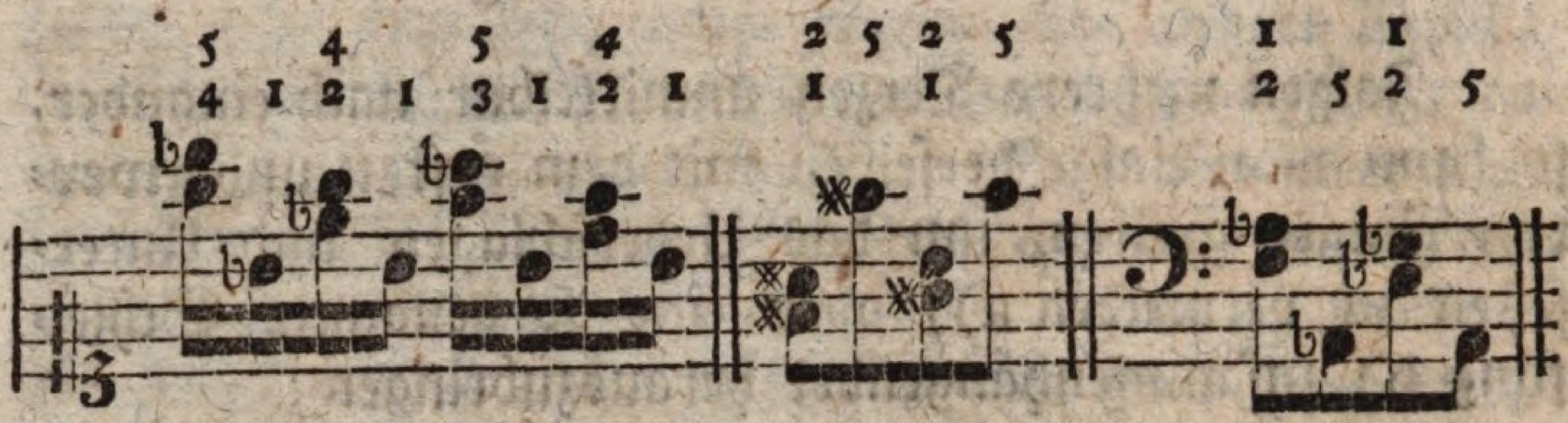

Auch das Abwechseln der Finger findet dann und wann bey Terzen statt, wenn man dadurch einer größern Unbequemlichkeit entgehen kann, wie in den folgenden Beyspielen.



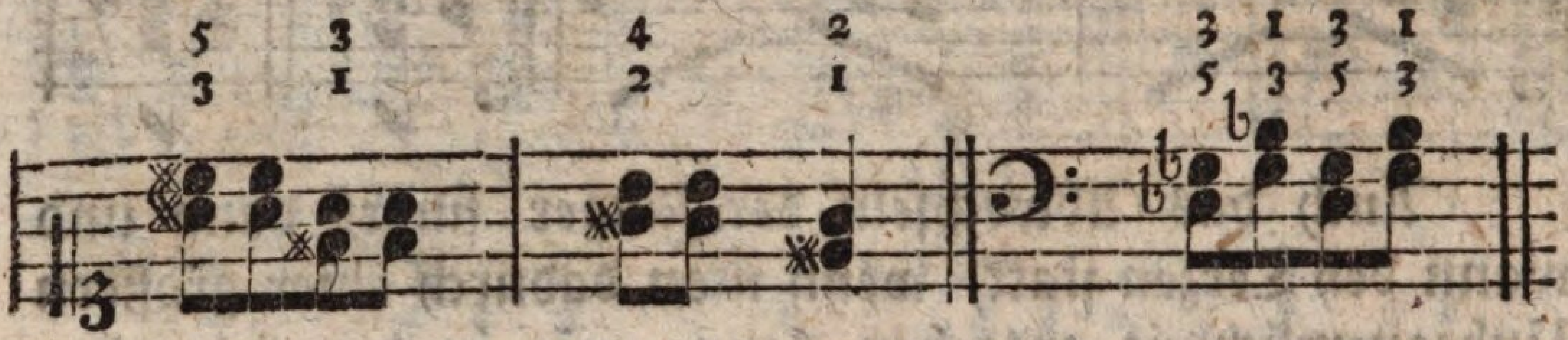
Nach Umständen kann man die Terzen auch mit dem ersten und vierten a), zweyten und dritten b), oder vierten und fünften c) Finger greifen.



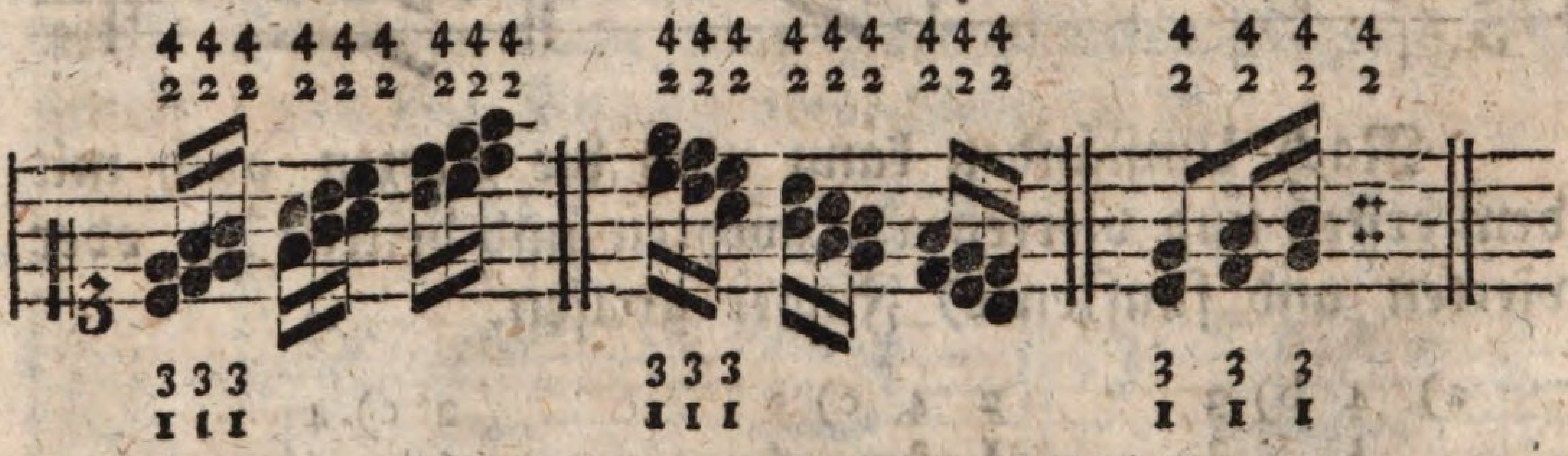
Den Daumen und kleinen Finger darf man bey Terzen ebenfalls nicht auf eine Obertaste setzen, es müßte denn z. B. eines großen, außerdem nicht wohl zu erreichenden, Sprunges wegen nöthig werden, wie hier:



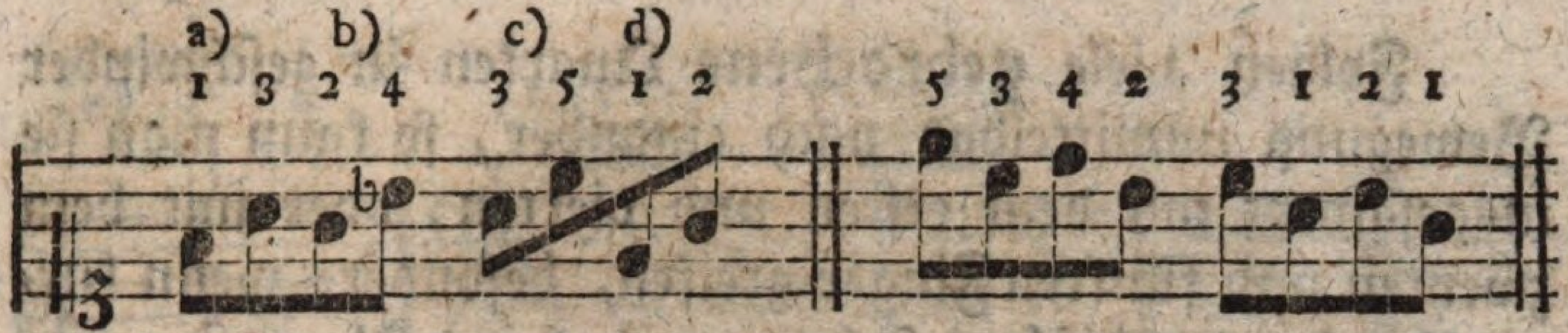
Auch alsdann ist es erlaubt, den Daumen oder kleinen Finger auf eine Obertaste zu setzen, wenn der dritte zugleich darauf kommt, z. B.



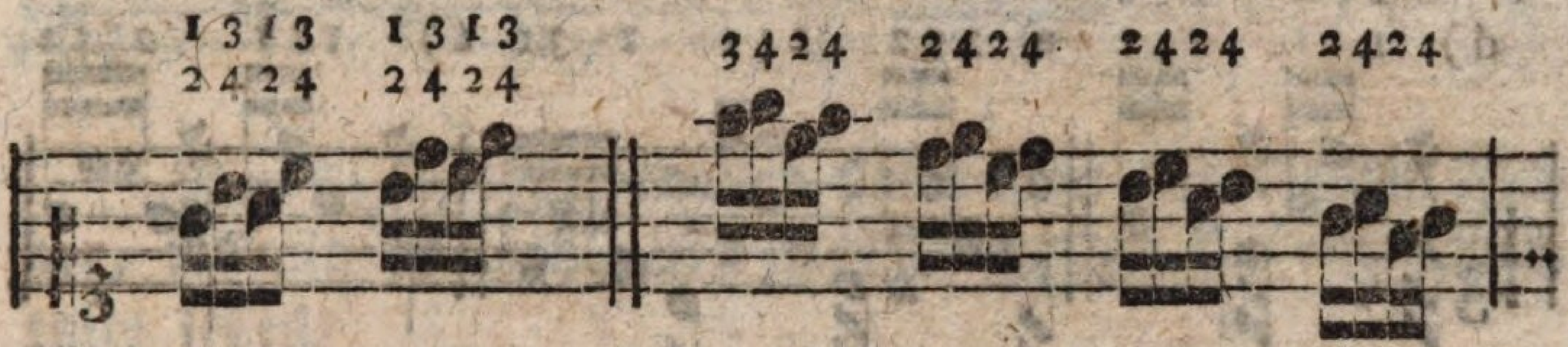
Viele nach einander folgende stufenweise fortschreitende Terzen ohne Obertasten pflegt man, vorzüglich in geschwinder Bewegung, wider die §. 6. enthaltene Regel, ohne Abwechselung mit dem zweyten und vierten (auch wohl mit dem ersten und dritten) Finger zu greifen.



Bey **gebrochenen** (nach einander anzuschlagenden) Terzen gebraucht man ebenfalls abwechselnd den ersten und dritten a), zweyten und vierten b), dritten und fünften c), auch wohl den ersten und zweyten Finger d).



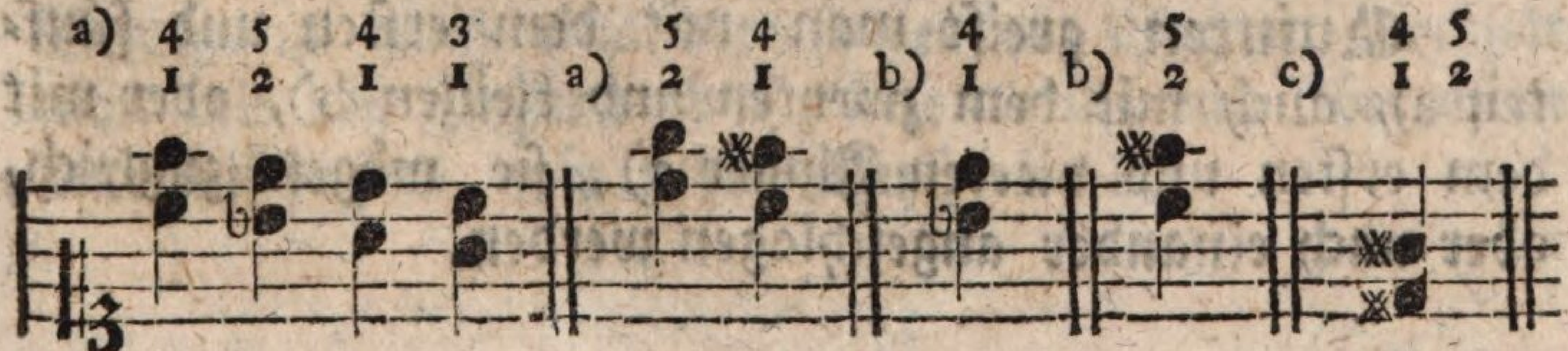

Kommen aber ähnliche Stellen ohne eingemischte Obertasten in geschwinder Bewegung vor, so greift man diese Terzen gemeiniglich alle mit dem ersten und dritten, oder noch gewöhnlicher mit dem zweyten und vierten Finger, z. B.




wie denn überhaupt das Meiste, was oben von der Fingersetzung bey zugleich anzuschlagenden Terzen gesagt wurde, ebenfalls auf die **gebrochenen** anwendbar ist.

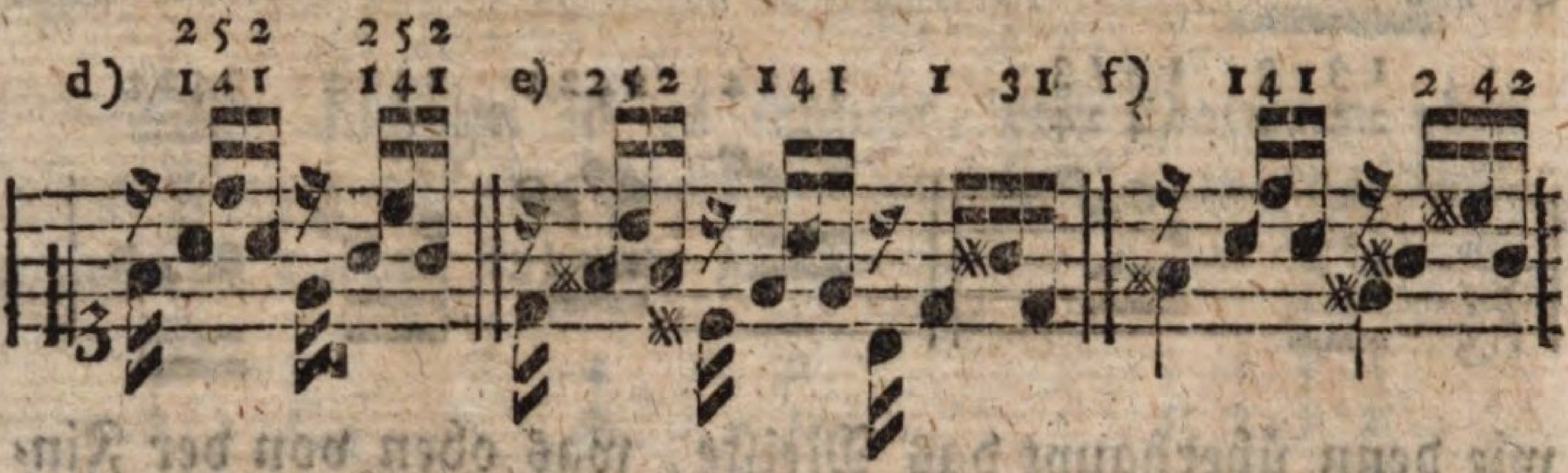
## §. 28.

**Quarten** greift man mit dem ersten und vierten, oder mit dem zweyten und fünften Finger, allenfalls auch mit $\frac{3}{1}$; doch vermeidet man, wo möglich, den Daumen und kleinen Finger auf eine Obertaste zu setzen. Folglich ist die Applikatur bey a) viel besser, als die bey b), obgleich die letztere in einzelnen Fällen ebenfalls nöthig werden kann. Kommen aber beyde zu einer Quarte erforderlichen Finger auf Obertasten zu stehen, wie bey c), so kann man den Daumen oder kleinen Finger ohne Bedenken dabey gebrauchen.

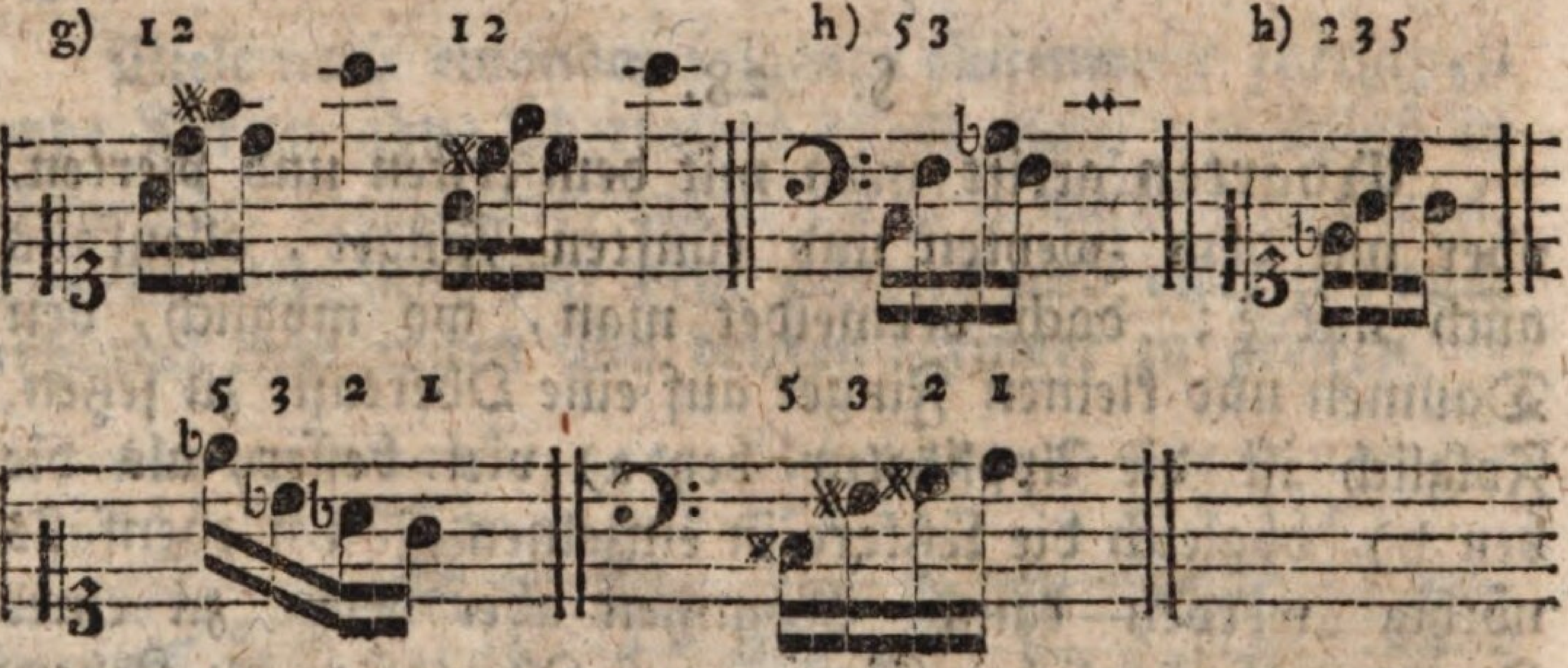



Folgen

Folgen viele gebrochene Quarten in geschwinder Bewegung unmittelbar nach einander, so kann man sie insgesammt mit dem ersten und vierten, oder mit dem zweyten und fünften Finger greifen, besonders wenn kurze Pausen dazwischen stehen, und keine Obertasten untermischt sind, wie bey d); da man hingegen in dem Beyspiele e), wegen des fis und gis, mit den Fingern abwechseln muß, und allenfalls $\frac{4}{2}$ gelegentlich einmal gebrauchen kann f).

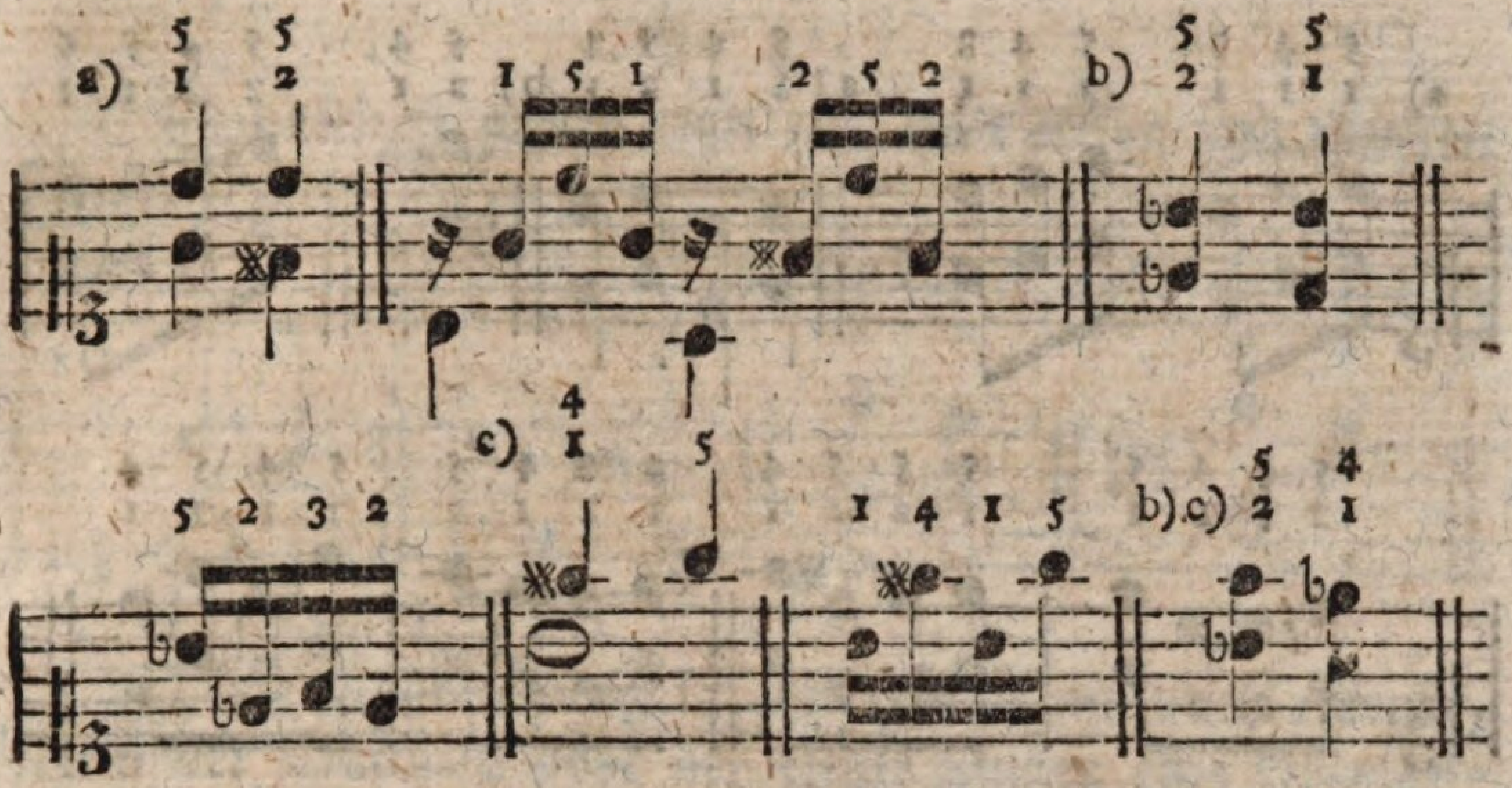



Bey weiten Spannungen muß man die Quarten sogar mit $\frac{2}{1}$ g), oder $\frac{5}{3}$ h) erreichen.




§. 29.

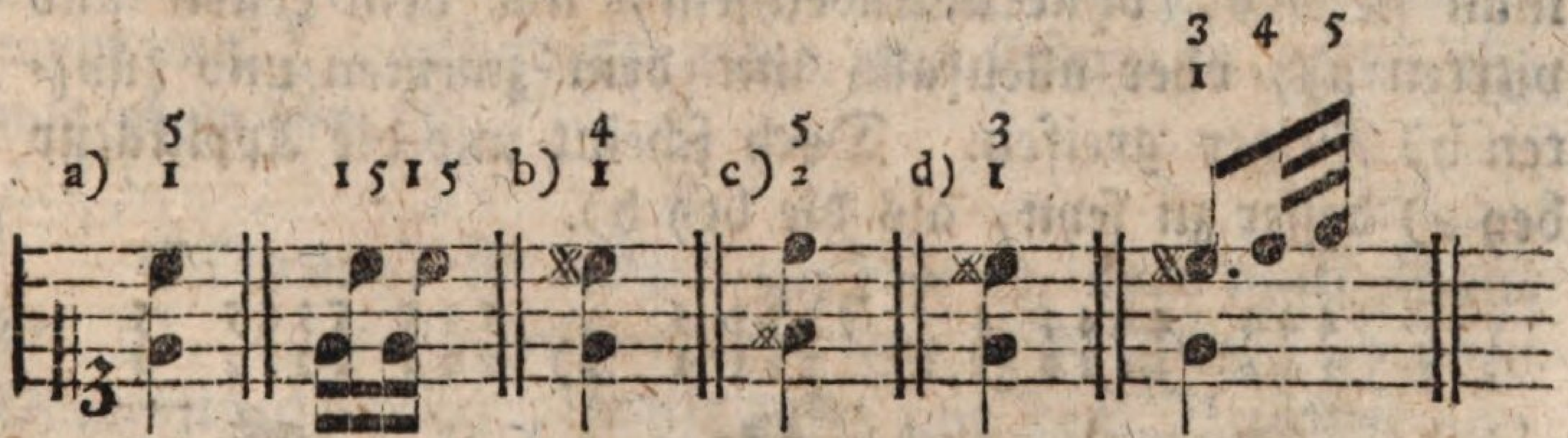
Quinten greift man mit dem ersten und fünften a), auch mit dem zweyten und kleinen b), oder mit dem ersten und vierten Finger c), sie mögen zugleich, oder nach einander angeschlagen werden.



Bey diesen Intervallen kann man den kleinen Finger, so bald es nöthig ist, ohne Bedenken auf eine Obertaste setzen.

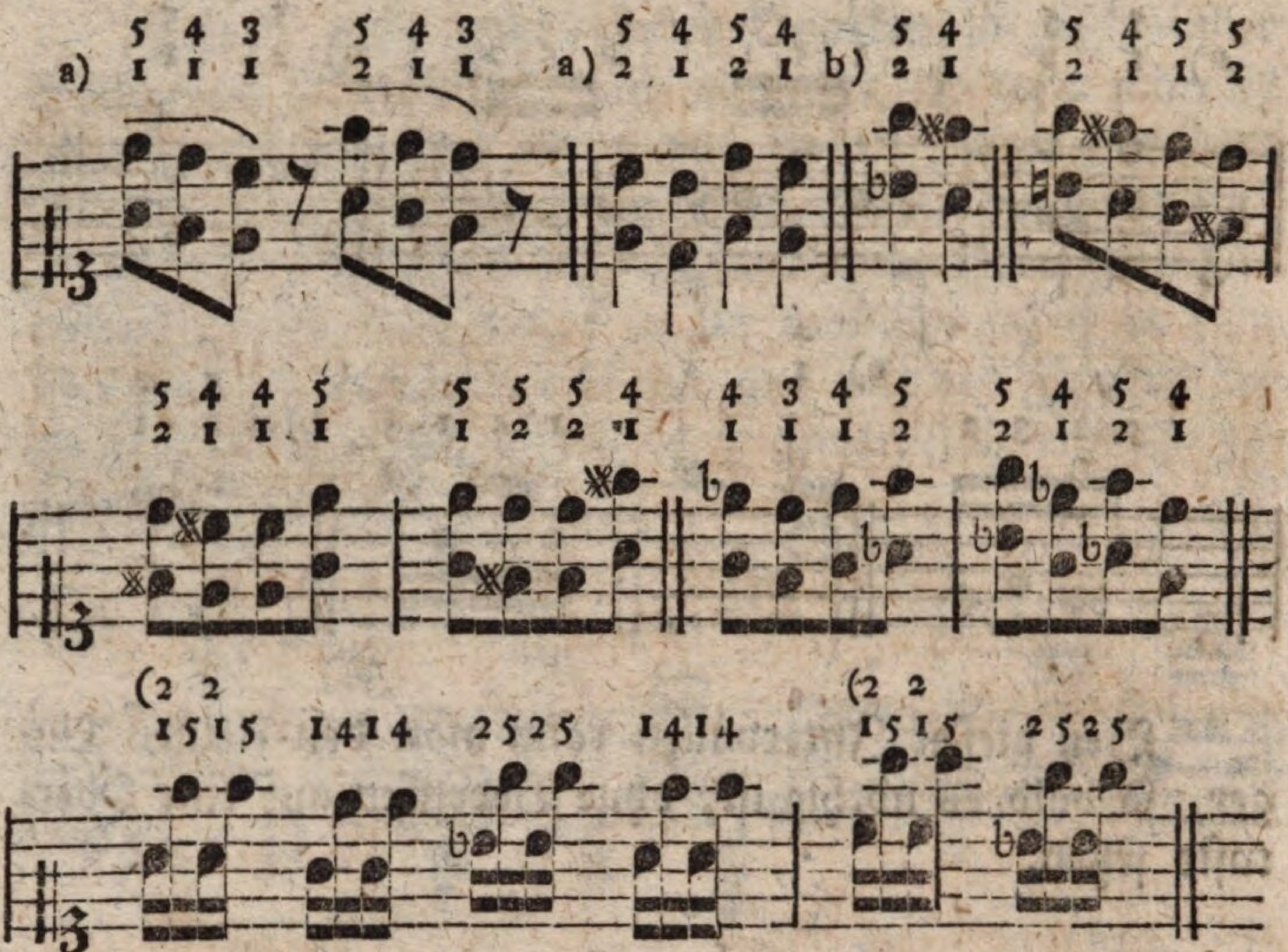
§. 30.

**Sexten**, sie mögen zugleich oder nach einander angeschlagen werden, greift man, nach Umständen, mit $\frac{5}{1}$ a), oder mit $\frac{4}{1}$ b), auch mit $\frac{5}{2}$ c), und mit $\frac{3}{1}$ d); wiewohl zu den letztern beyden Spannungen schon etwas lange Finger nöthig sind.



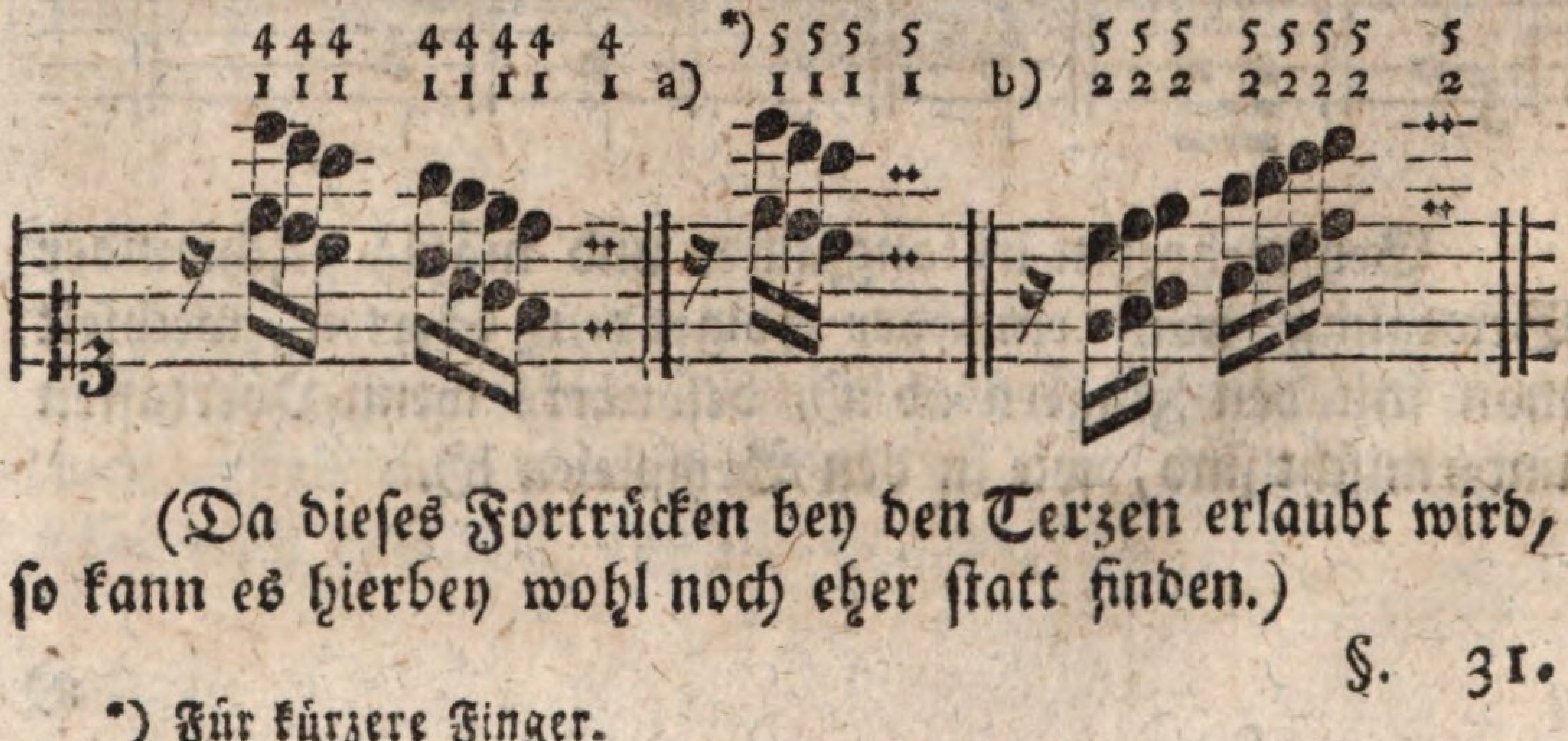
Bey mehreren in langsamer und mäßig geschwinder Bewegung nach einander folgenden Sexten wechselt man mit den Fingern ab a), besonders wenn Obertasten untermischt sind, wie in den Beyspielen b).

a)




Hieraus sieht man, daß in einigen Fällen das Fortrücken mit einem Finger, auch wohl mit beyden zugleich, nicht bequem zu vermeiden ist.

Wenn in geschwinder Bewegung viele stufenweise folgende, und nicht zu schleifende, Sexten ohne Obertasten unmittelbar nach einander vorkommen, so kann man sie alle, ohne abzuwechseln, mit dem ersten und vitrten a), oder allenfalls mit dem zweyten und fünften b) Finger greifen. Doch scheint mir die Applikatur bey a) besser zu seyn, als die bey b).



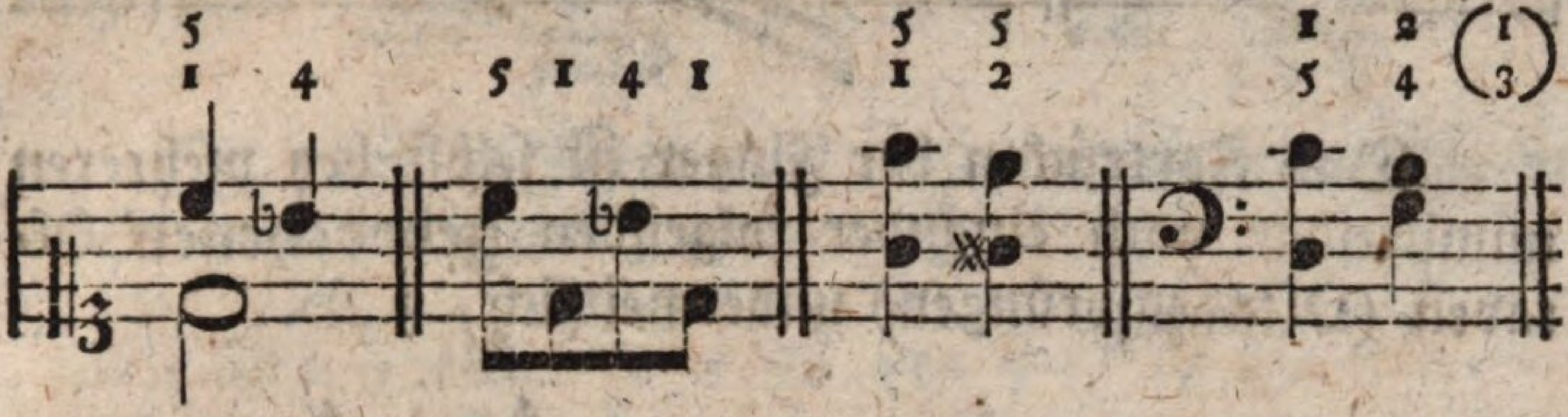

(Da dieses Fortrücken bey den Terzen erlaubt wird, so kann es hierbey wohl noch eher statt finden.)

§. 31.

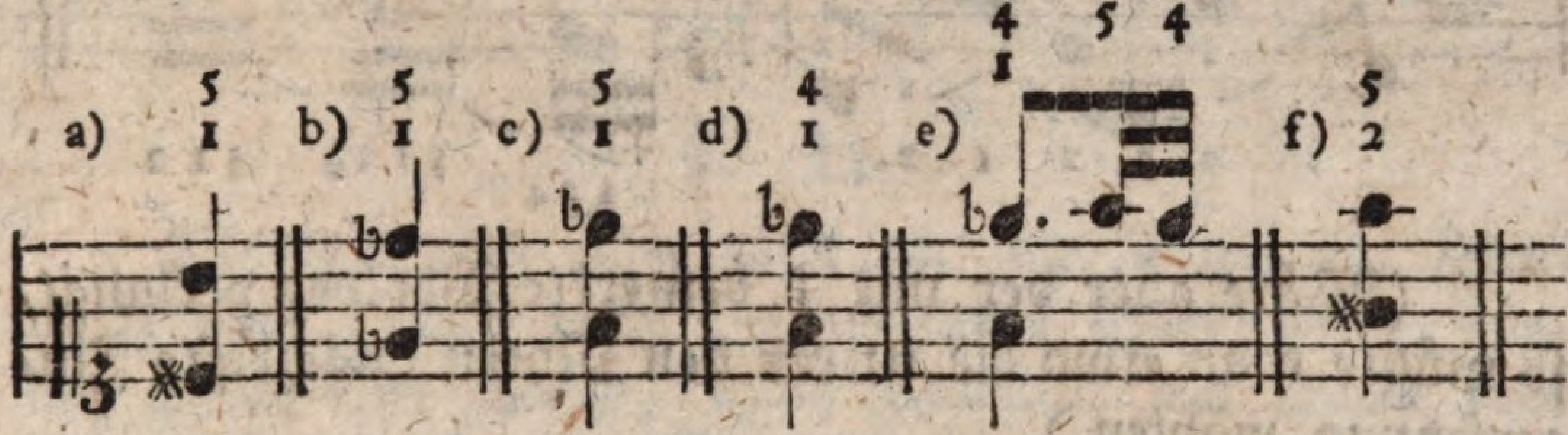
*) Für kürzere Finger.

§. 31.

Septimen greift man mit dem ersten und fünften Finger, z. B.



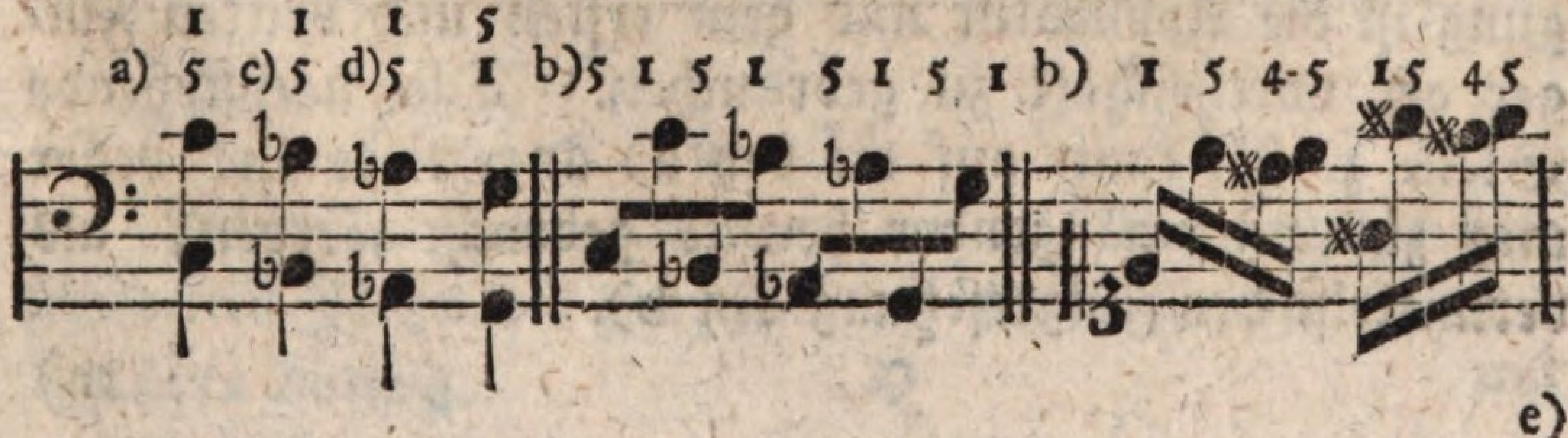
Diese Fingersetzung ist sogar alsdann noch erlaubt, wenn der Daumen oder der kleine Finger eine Obertaste anzuschlagen hat:

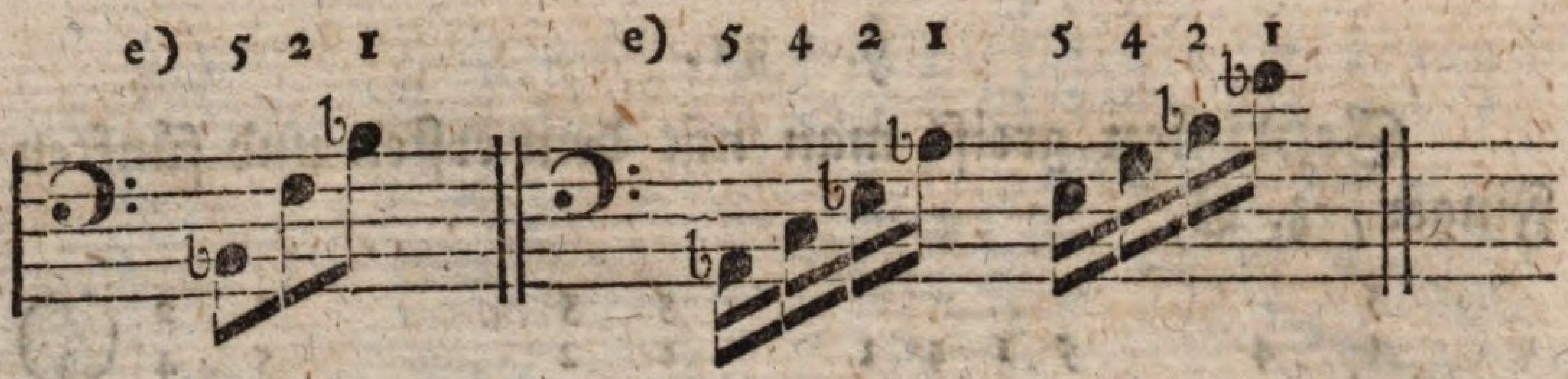


wiewohl es besser ist, in dem Beyspiele c) den ersten und vierten Finger zu gebrauchen d), wenn dies nicht durch die Folge der Töne verhindert wird. Wer lange Finger hat, der greift die Septimen, nach Umständen, wohl mit $\frac{5}{2}$, besonders wenn eine Obertaste dabey ist, wie oben bey f).

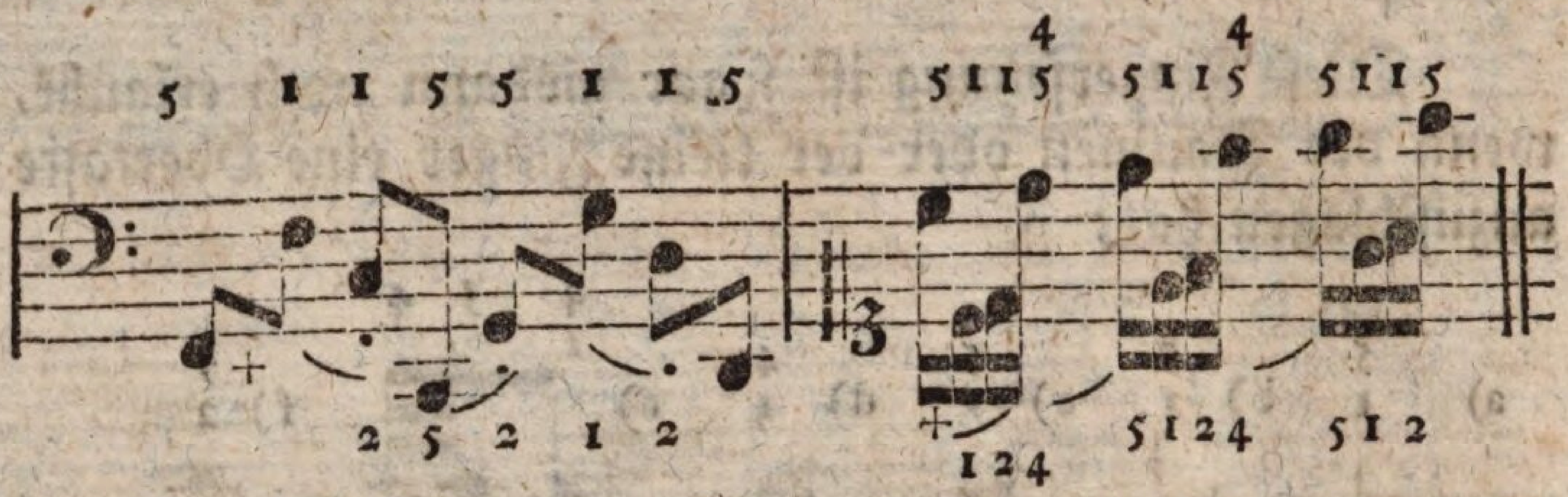
§. 32.

Oktaven, sie mögen zugleich a), oder nach einander b), angeschlagen werden, auf eine Unter- c) oder Obertaste d) fallen, greift man mit dem Daumen und kleinen Finger, wenn auch einige Töne dazwischen eingeschaltet sind e).



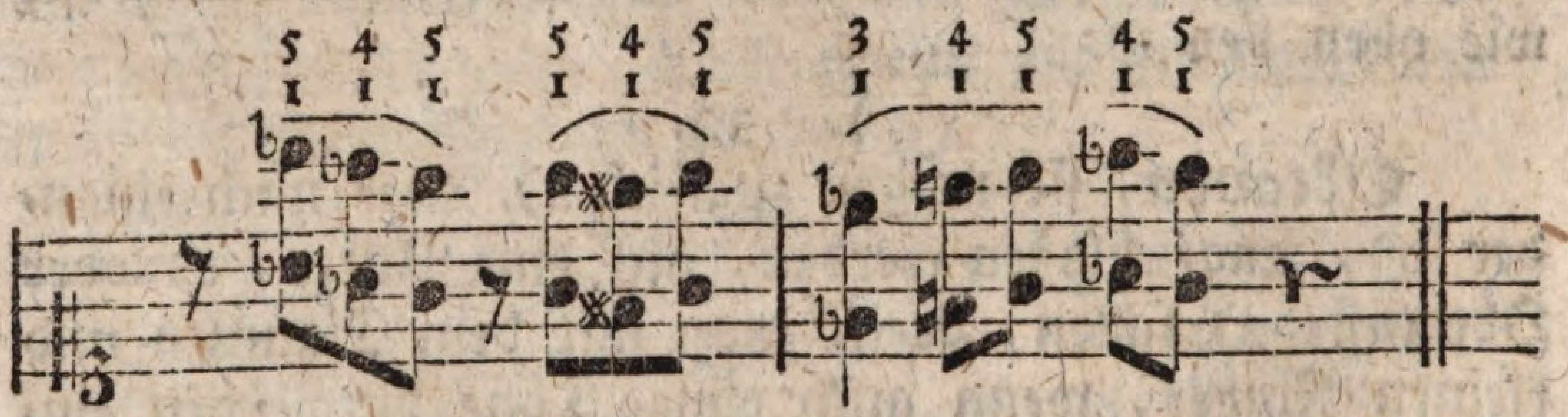


Das Fortrücken der Finger ist selbst bey mehreren unmittelbar nach einander folgenden gebrochenen Oktaven (Oktavensprüngen) unvermeidlich, z. B.



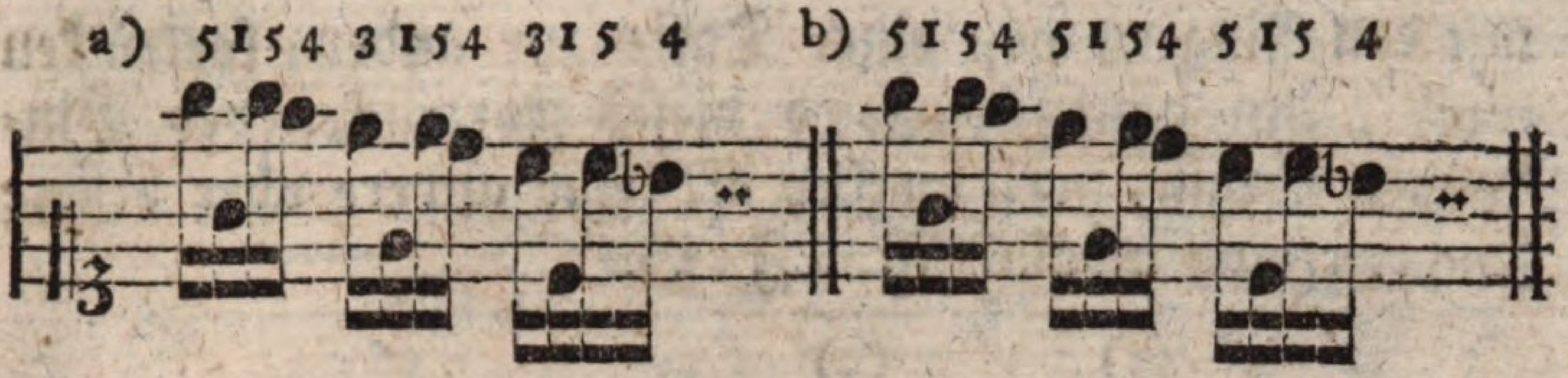
(Wäre aber der mit + bemerkte Vortrag verlangt, so müßte man etwa die **unter** den Noten angezeigte Fingersetzung wählen.)

Wer lange Finger hat, der erreicht die Oktaven mit $\frac{4}{1}$, auch wohl mit $\frac{3}{1}$. Dadurch gewinnt der Vortrag bey den folgenden gezogenen Stellen in langsamer Bewegung unstreitig sehr viel.

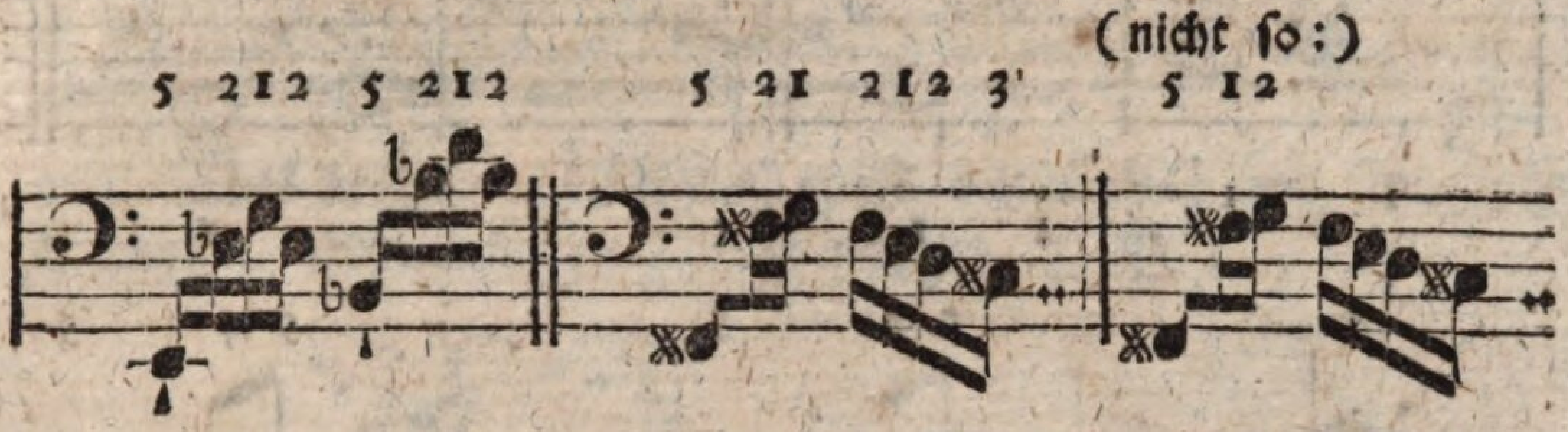


Auch bey Oktavensprüngen in geschwinder Bewegung ist die Applikatur mit dem ersten und dritten Finger oft vortheilhaft zu gebrauchen. Die nachstehende Stelle z. B. kann auf die bey a) angezeigte Art besser und zusammenhängender heraus gebracht werden, als vermittelst der Fingersetzung bey b).

a)

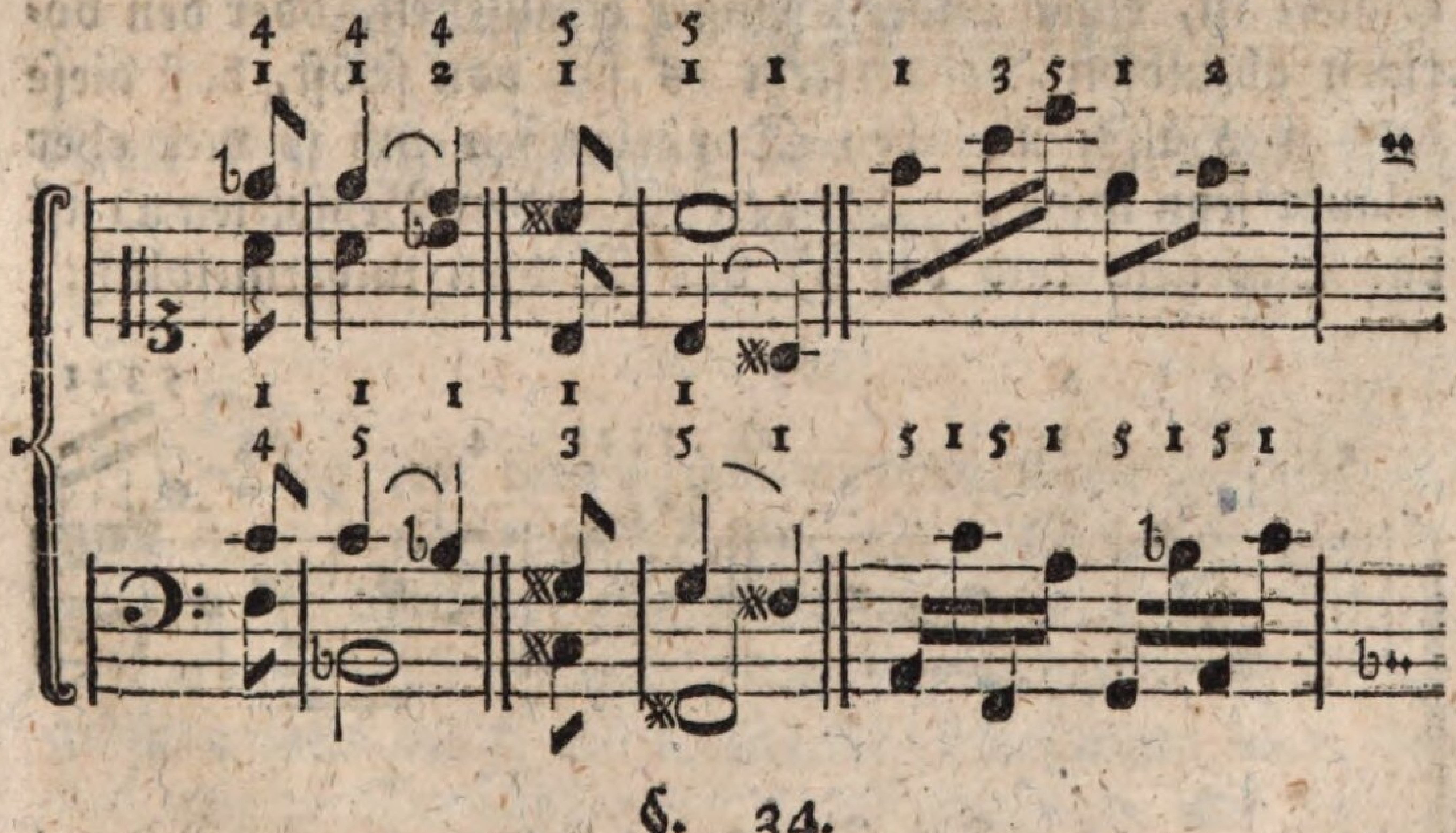



In gewissen Fällen muß man nach einander folgende Oktaven sogar mit $\frac{5}{2}$ greifen. Z. B.




§. 33.

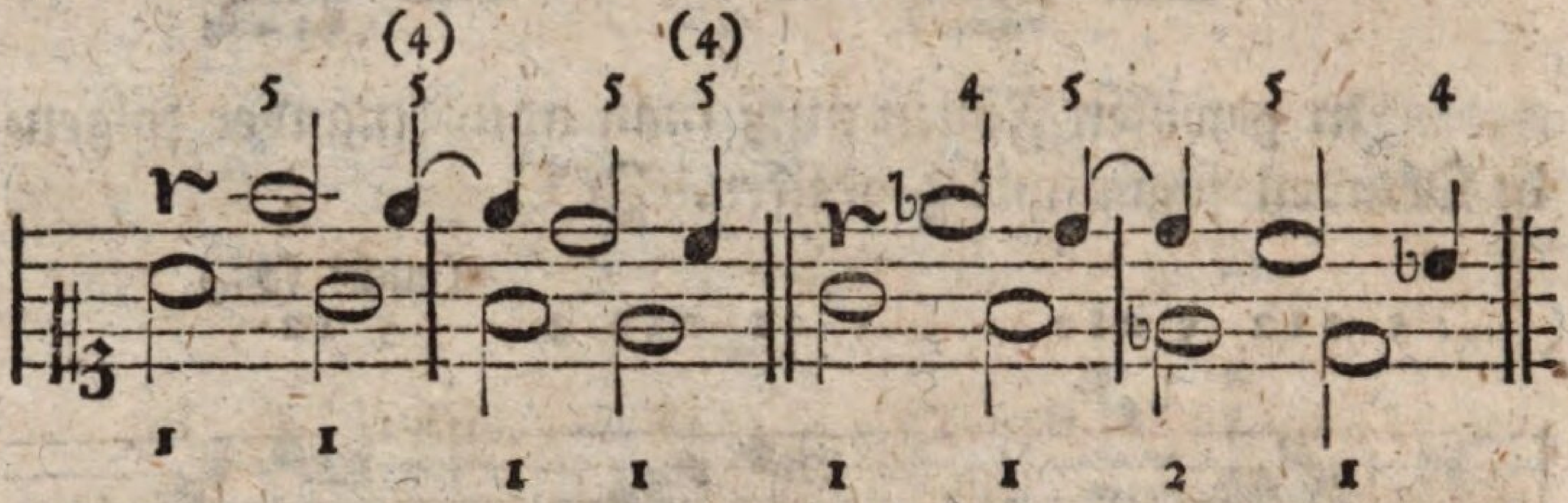
**Nonen und Decimen** ꝛc. die überhaupt selten vorkommen, und nicht Jedermanns Sache sind, werden natürlicher Weise, ohne Rücksicht auf Ober- oder Untertasten, mit dem Daumen und kleinen Finger gegriffen, z. B.

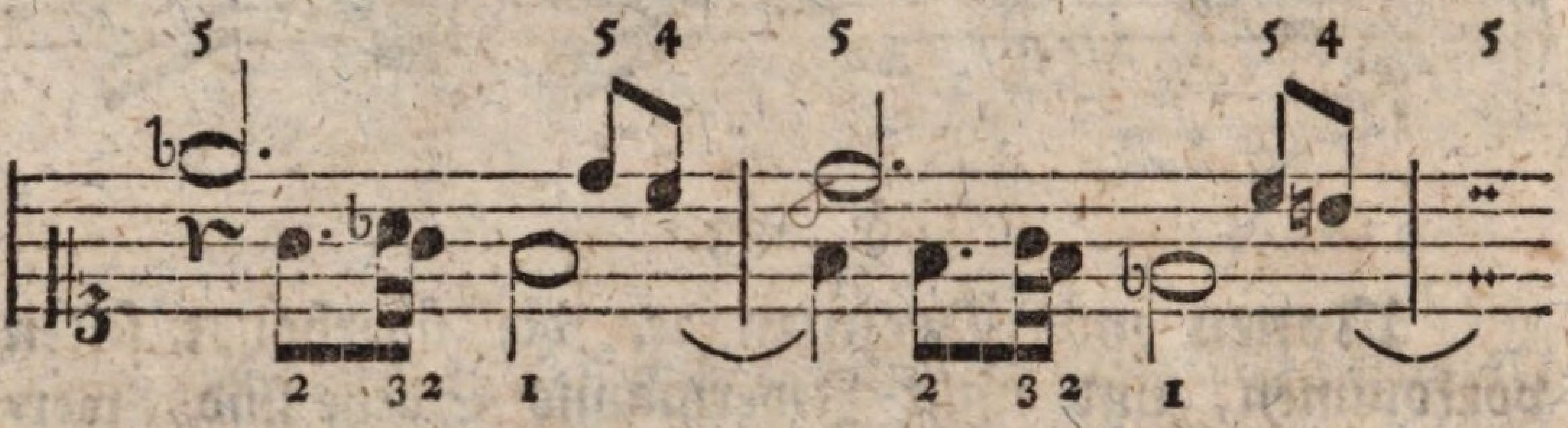


§. 34.

Ich habe schon einigemal gesagt, daß man in verschiedenen Fällen die zweyte Regel §. 6. übertreten, und

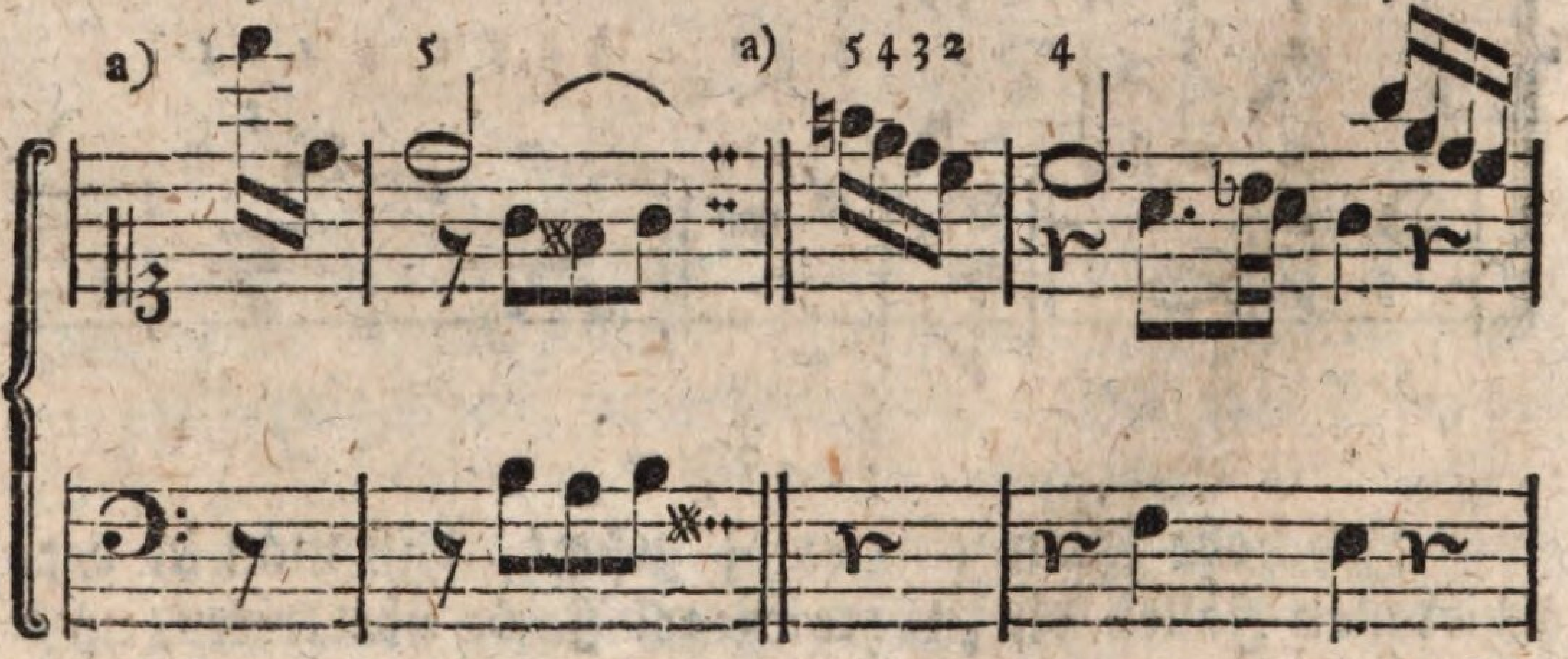
mit den Fingern von einer Taste zur andern fortrücken muß. Am häufigsten wird dieses Fortrücken bey Bindungen nöthig, weil hierbey oft keine andere oder bessere Fingersetzung möglich ist. Z. B.





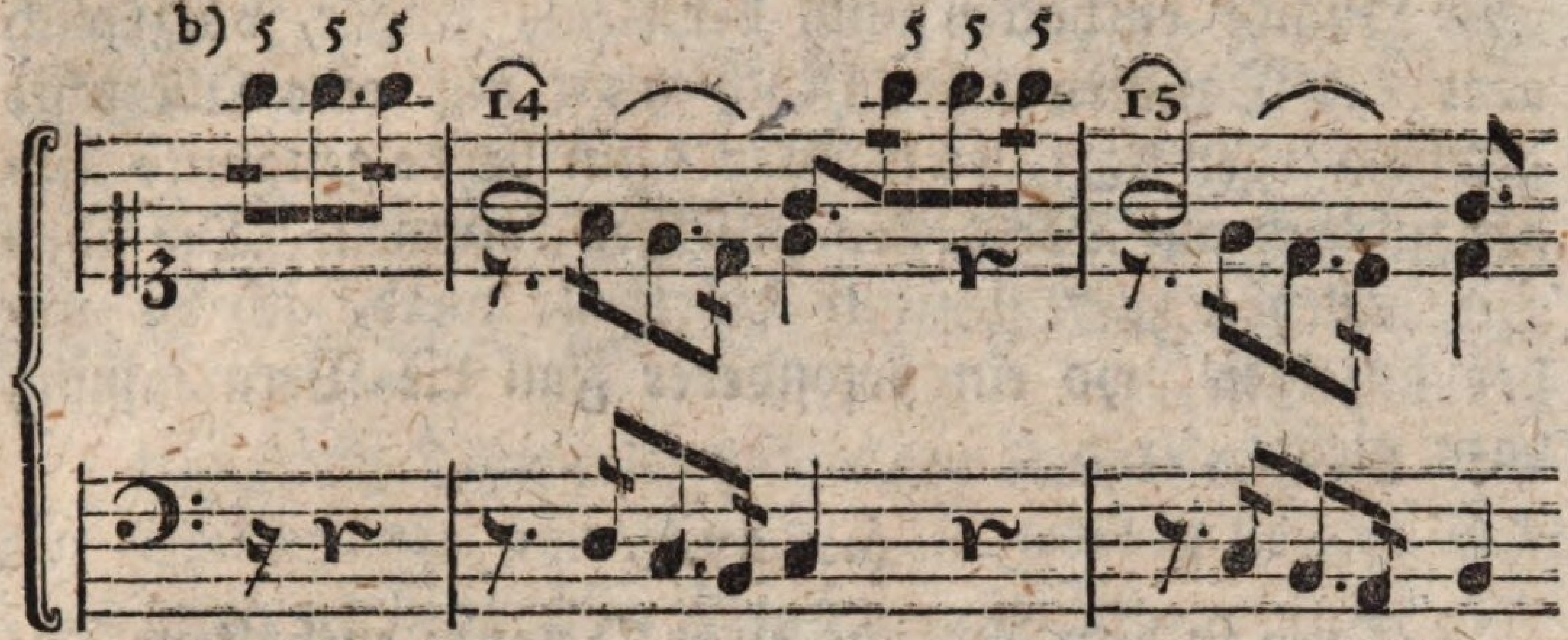
§. 35.

Da es nach §. 13 und 14. bey einstimmigen Stellen erlaubt ist, einen andern Finger einzusetzen, oder den vorigen abzulösen, so versteht es sich von selbst, daß diese beyden Hülfsmittel bey Doppelgriffen um so viel eher erlaubt seyn müssen. In den folgenden Beyspielen a) ist das Einsetzen, und bey b) das Ablösen unvermeidlich.

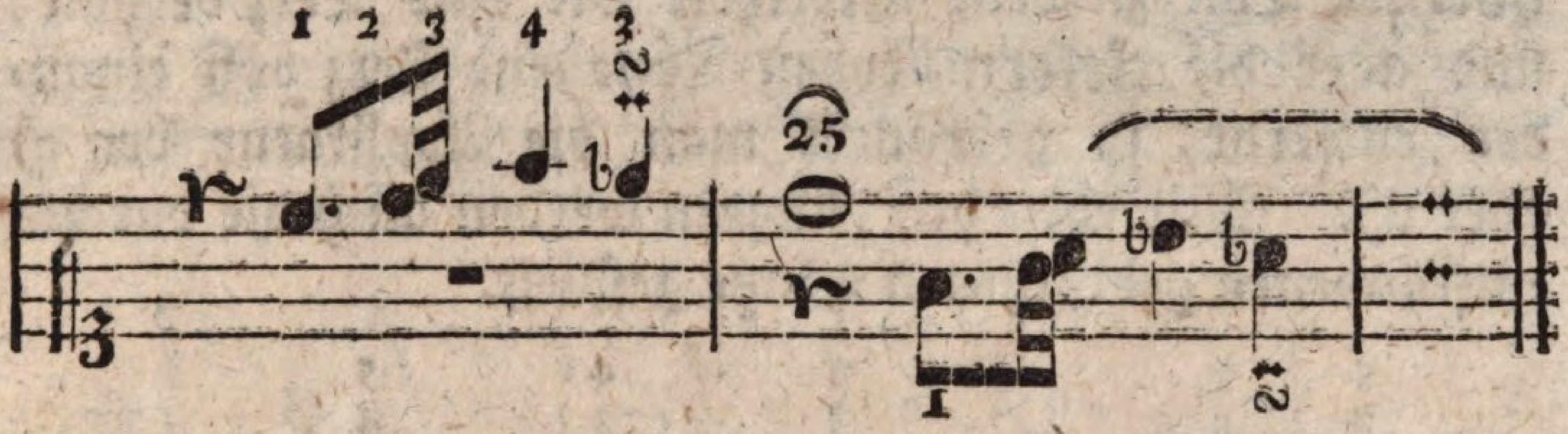



b)

b)



Das letztere (Ablösen) wird vorzüglich bey Nachahmungen, Bindungen ꝛc. oft nöthig, z. B.



# Vierter Abschnitt.

## Von der Fingersetzung bey drey- und vierstimmigen Sätzen.

### §. 36.

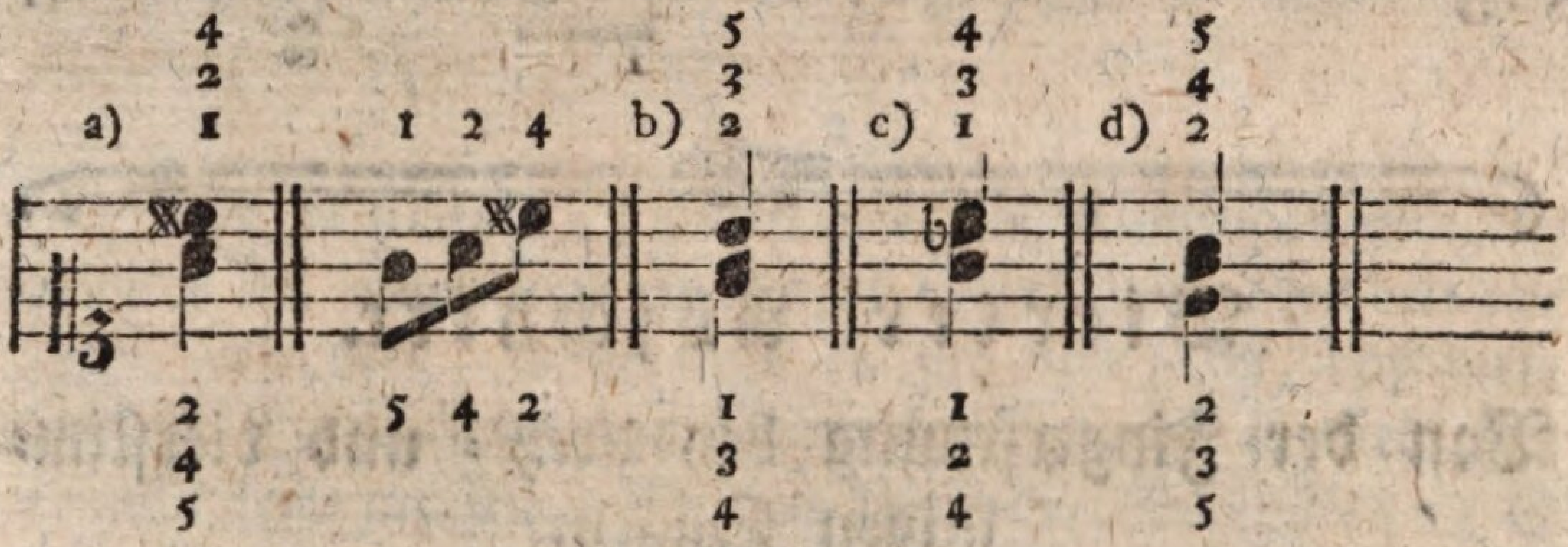
Bey den drey- und vierstimmigen Griffen hat man weit weniger zu merken, als bey den im vorhergehenden Abschnitte angezeigten zweystimmigen Sätzen, weil nämlich die Fingersetzung bey mehreren Stimmen größtentheils durch die Umstände so bestimmt wird, daß nur wenige Verschiedenheiten möglich sind, und folglich nicht viele Regeln dabey statt finden. Man merke sich vorläufig, daß bey denjenigen drey- und vierstimmigen Sätzen, welche in dem Umfange (Bezirk) einer Quarte

 oder

oder Quinte enthalten sind, der kleine Finger, vorzüglich aber der Daumen ohne Noth nicht auf eine Obertaste gesetzt werden darf, es müßten denn beyde genannte Finger zugleich auf Obertasten zu stehen kommen. Die übrigen dabey anzuwendenden Vortheile werde ich da näher anzeigen, wo ein besonderer Fall die Veranlassung dazu giebt.

§. 37.

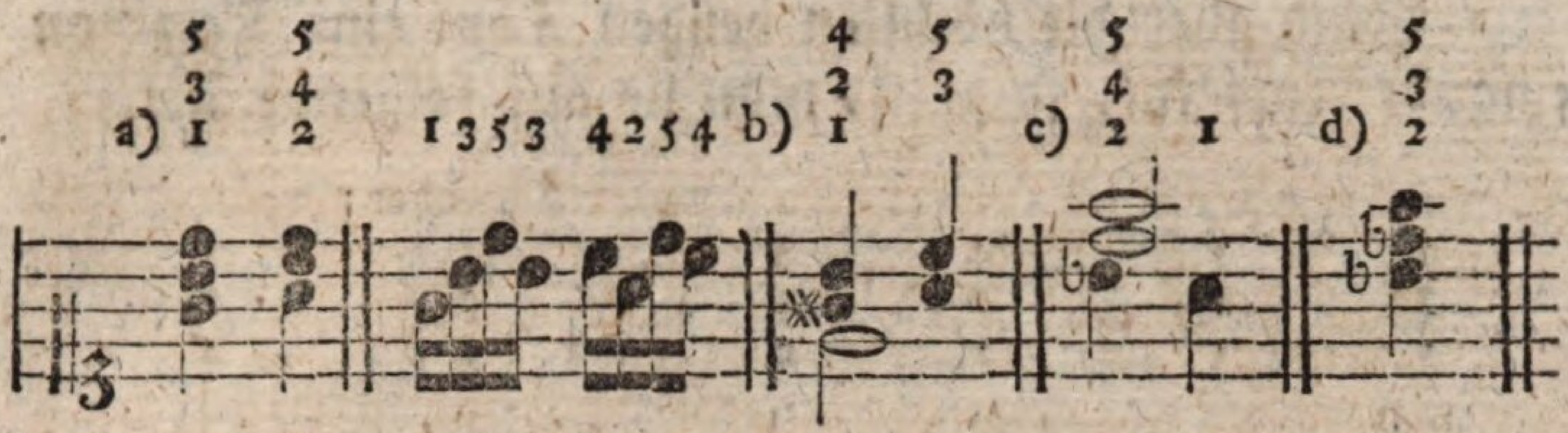
Drey in dem Umfang einer **Quarte** enthaltene Töne, die zugleich angegeben werden, greift man in der rechten Hand wie bey a) oder b), wenn sich nämlich der **höchste** Ton zu dem **mittlern** wie eine Terz verhält; sind aber die **tiefern** beyden Töne eine Terz von einander entfernt, so gebraucht man die Applikatur bey c) oder d). Mit eben den Fingern werden auch die daraus entstandenen gebrochenen Sätze gespielt.



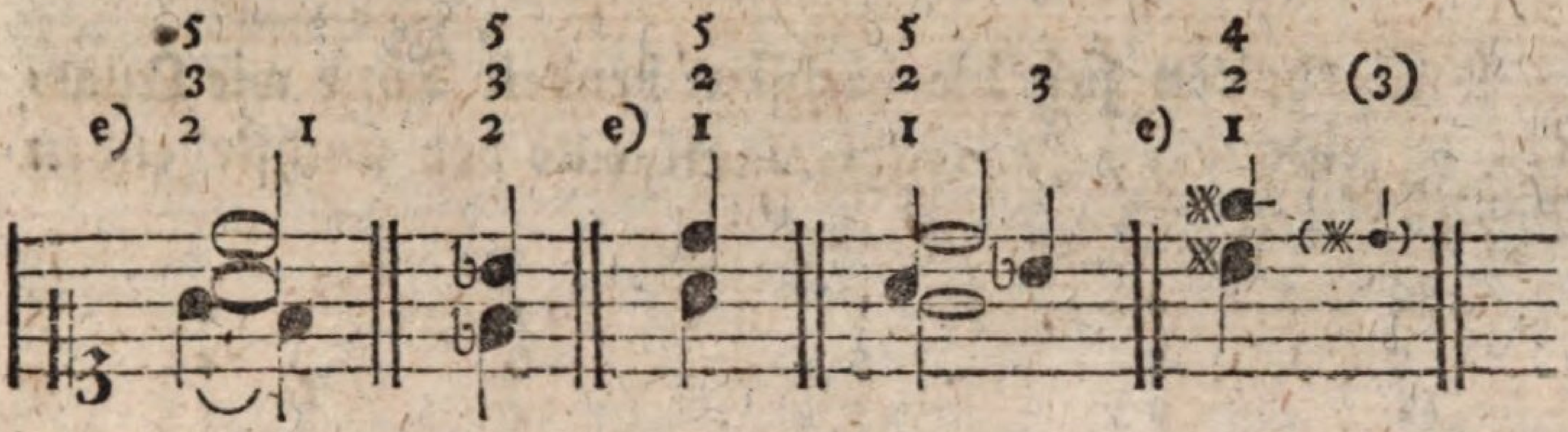

(Die Applikatur für die linke Hand habe ich **unter** den Noten bemerkt; doch versteht es sich, daß die Folge eine Abänderung in der Fingersetzung nöthig machen kann.)

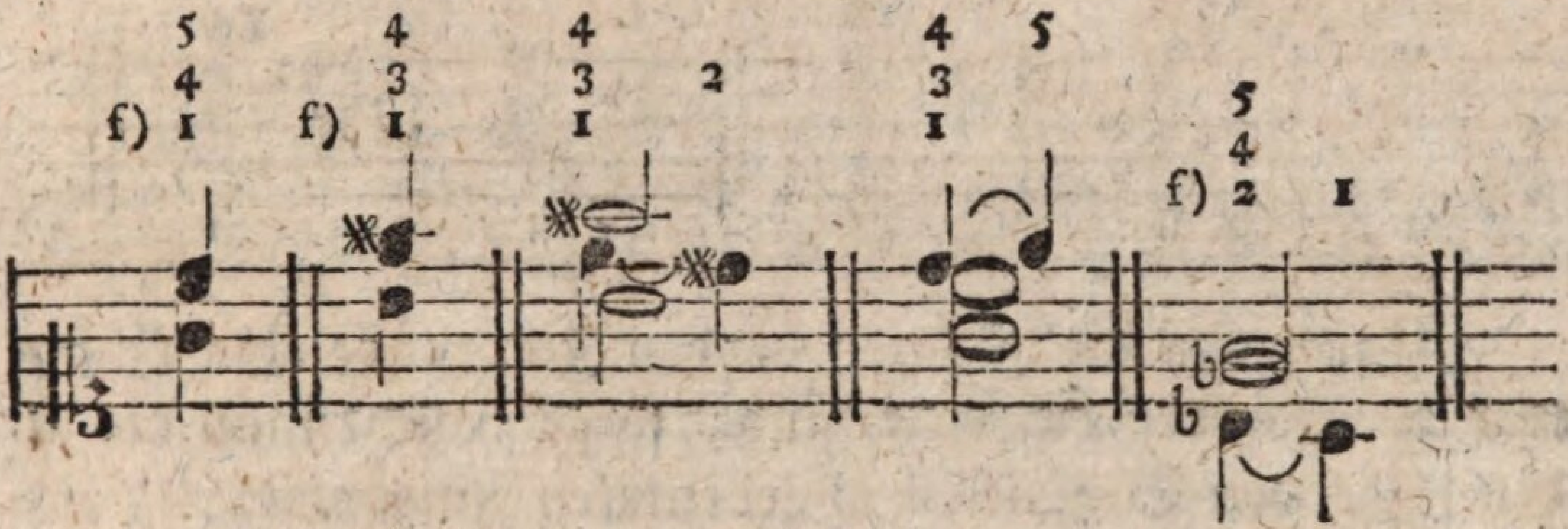
§. 38.

Drey in dem Bezirk einer **Quinte**, und zwar terzenweise von einander entfernte Töne, greift man in Rücksicht der Folge wie bey a) b) oder c), allenfalls auch wie bey d), es sey, daß diese Akkorde zugleich, oder nach einander angegeben werden.



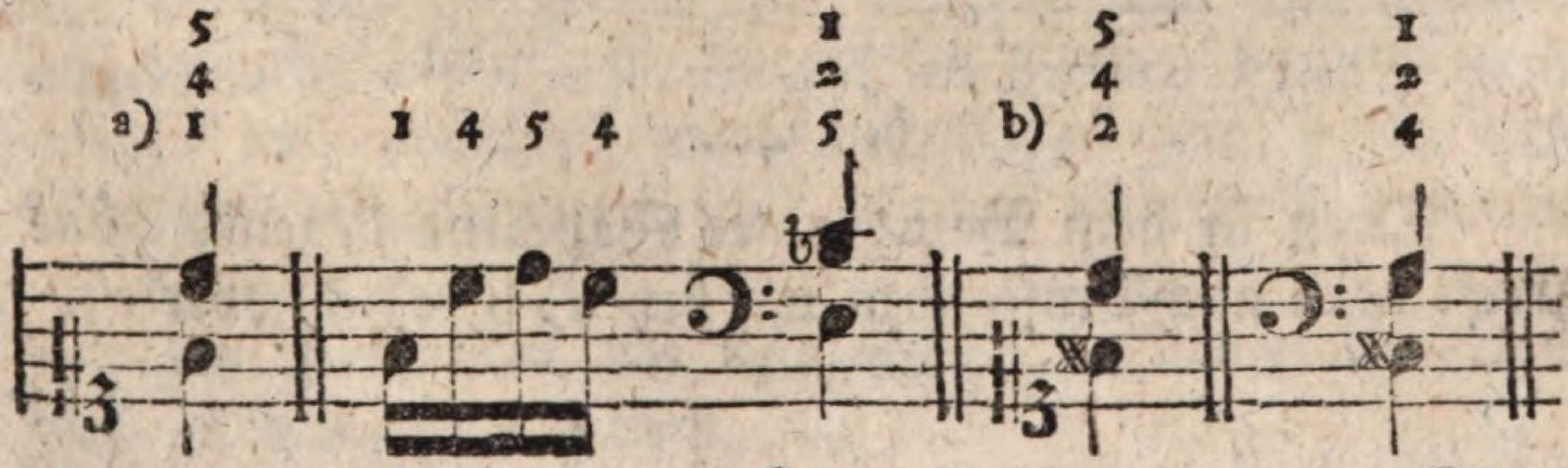

Liegen die Töne innerhalb einer Quinte nicht in gleicher Entfernung von einander, so werden sie mit den bey e) und f) bemerkten Fingern gegriffen.



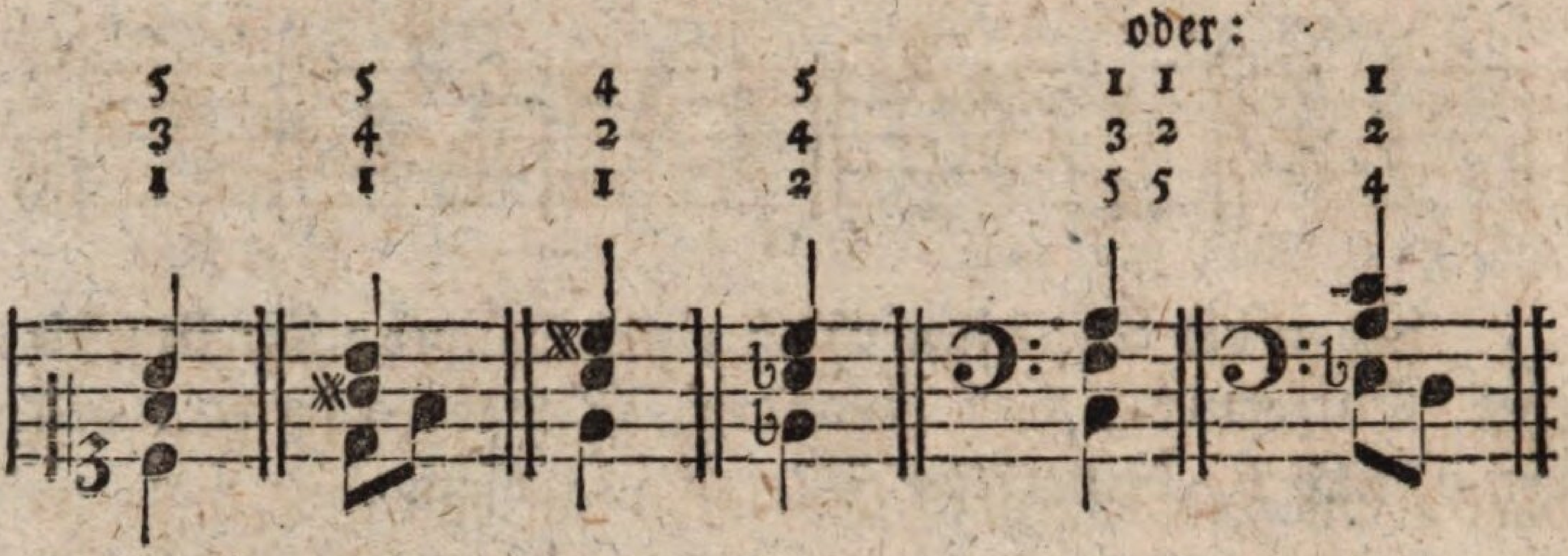




§. 39.

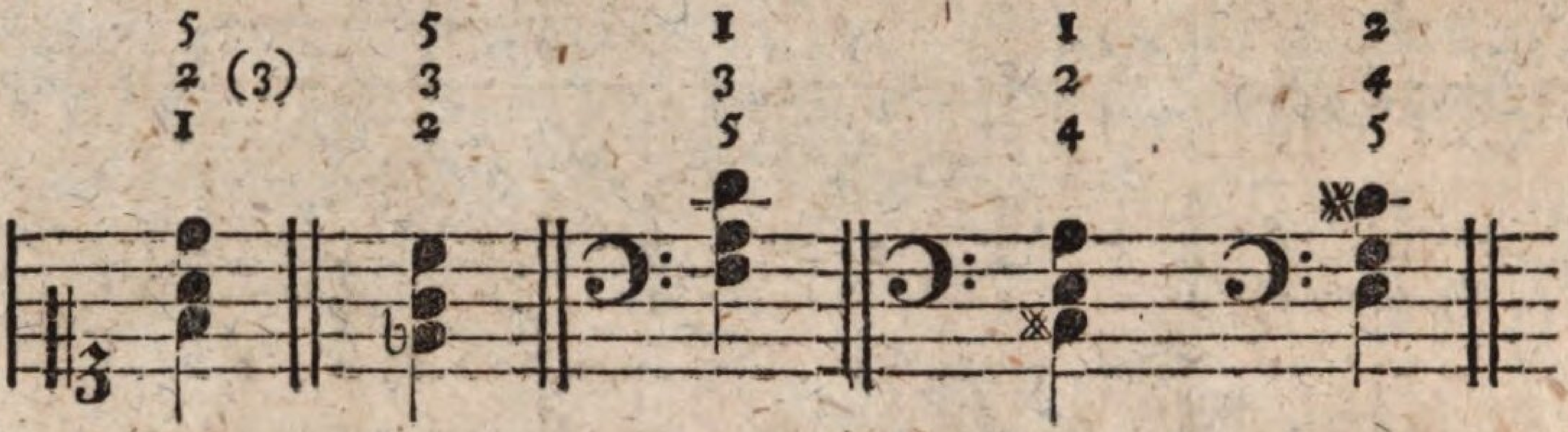
Zu dreyen in dem Umfang einer Sexte liegenden Tönen, wovon sich die beyden höchsten wie eine Sekunde zu einander verhalten, gebraucht man die bey a) und b) bemerkten Finger.



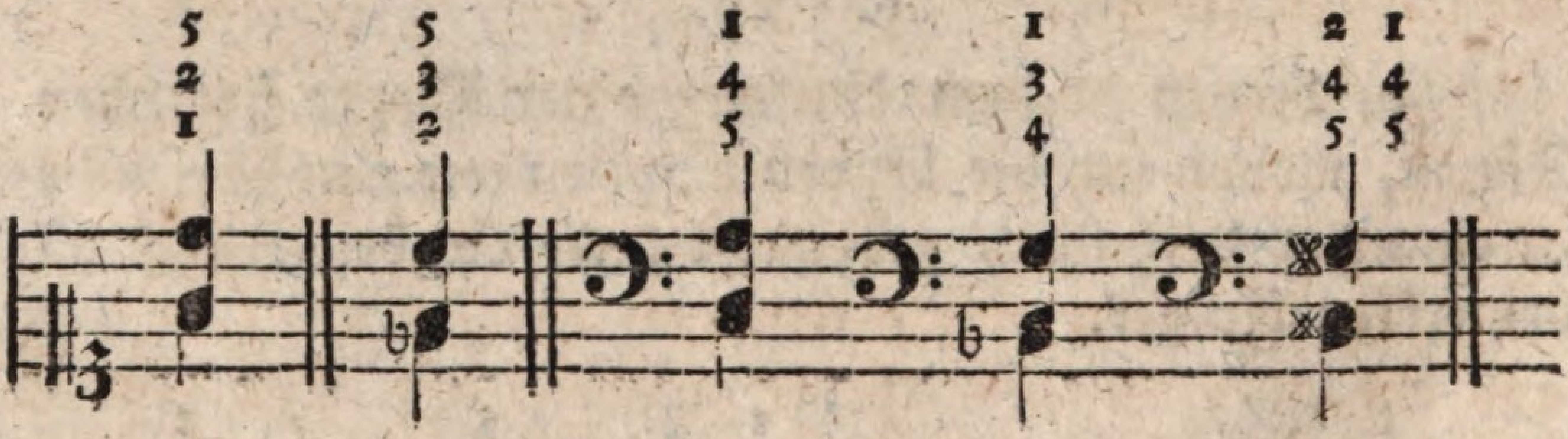
Sind aber die höchsten beyden Töne eine Terz von einander entfernt, so greift man sie auf folgende Art.




Verhalten sich die höchsten beyden Töne wie Quarten zu einander, so wählt man eine der nachstehenden Applikaturen.

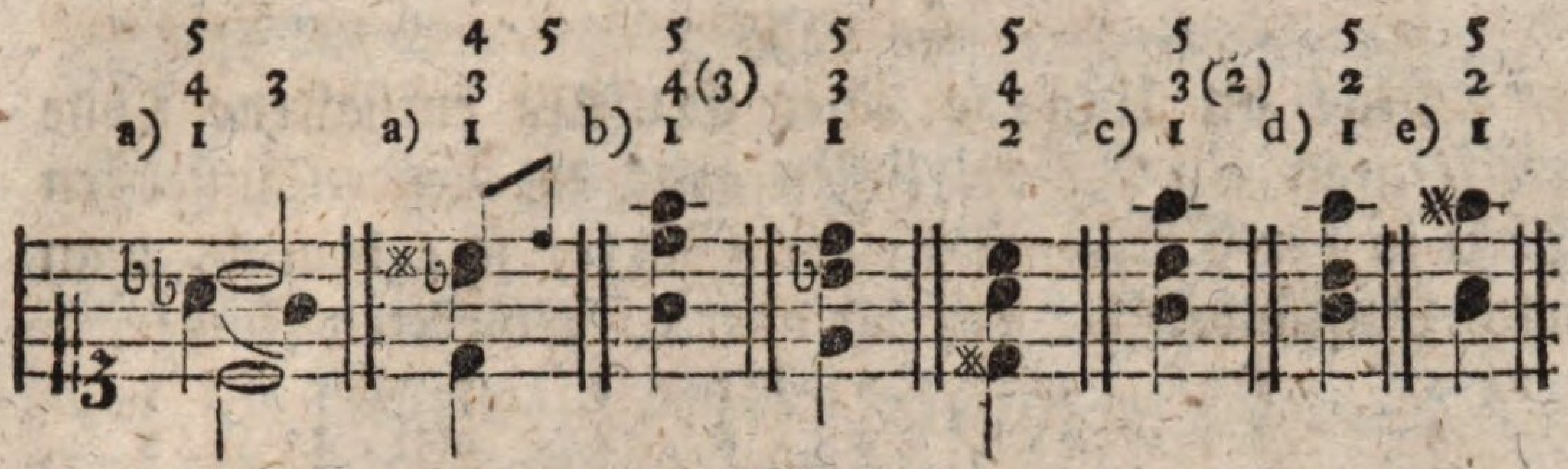



Und wenn die höchsten beyden Intervalle eine Quinte von einander entfernt sind, so gebraucht man die in den folgenden Beyspielen angedeuteten Finger.




§. 40.

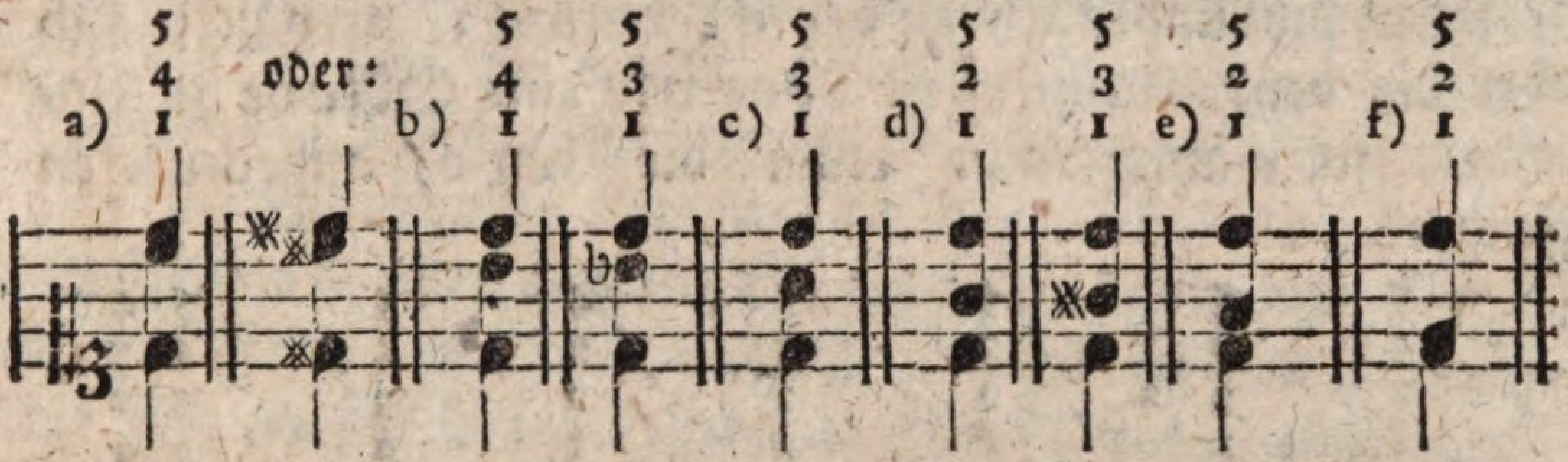
Drey in dem Bezirk einer Septime liegende Töne greift man nach Umständen wie bey a) b) c) d) oder e).



Es ist kaum nöthig, noch einmal zu erinnern, daß bey solchen und noch größern Spannungen der Daumen oder kleine Finger, ohne Bedenken auf eine Obertaste gesetzt werden darf.

§. 41.

Zu drey Tönen in dem Umfang einer Oktave gebraucht man die Fingersetzung bey a) b) c) d) e) oder f).



Wer lange Finger hat, der greift in gewissen Fällen die Oktaven mit $\frac{4}{1}$, und wählt zum mittlern Tone den bequemsten Finger.

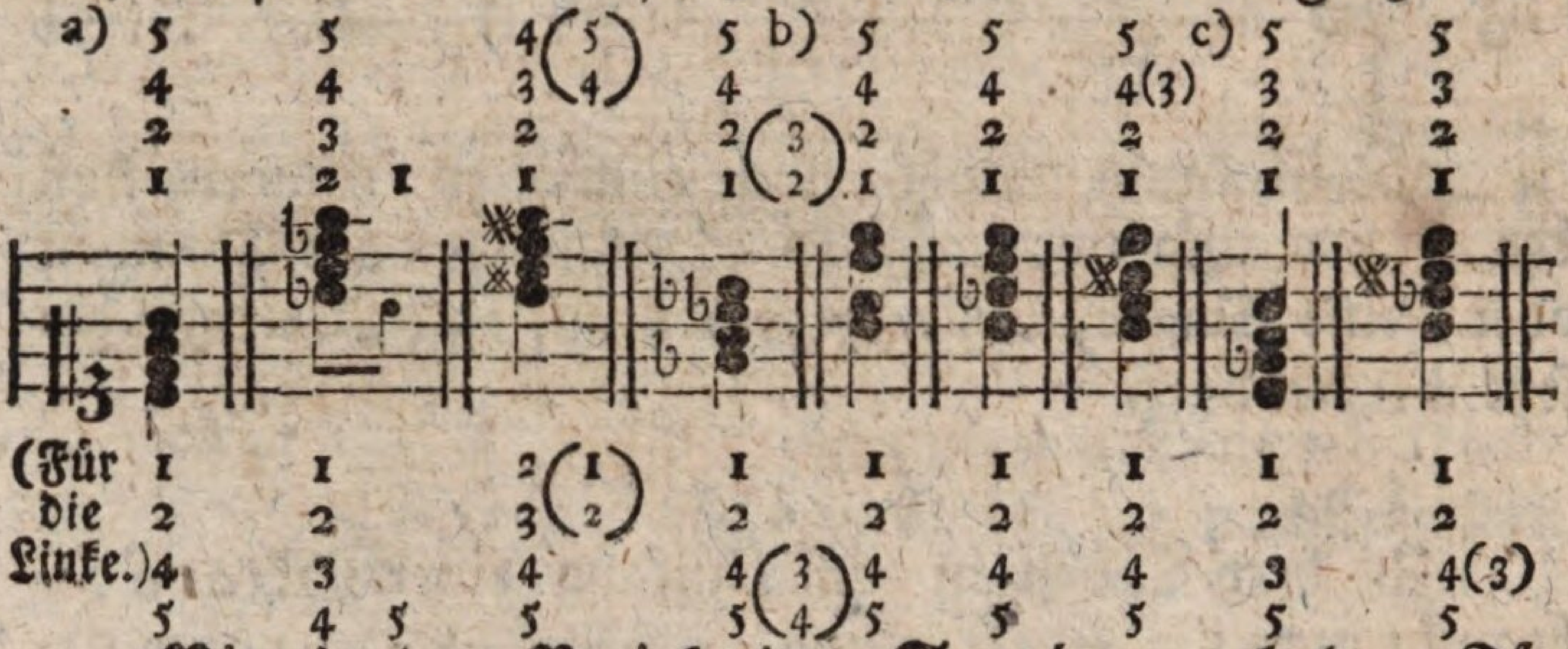
---

§. 42.

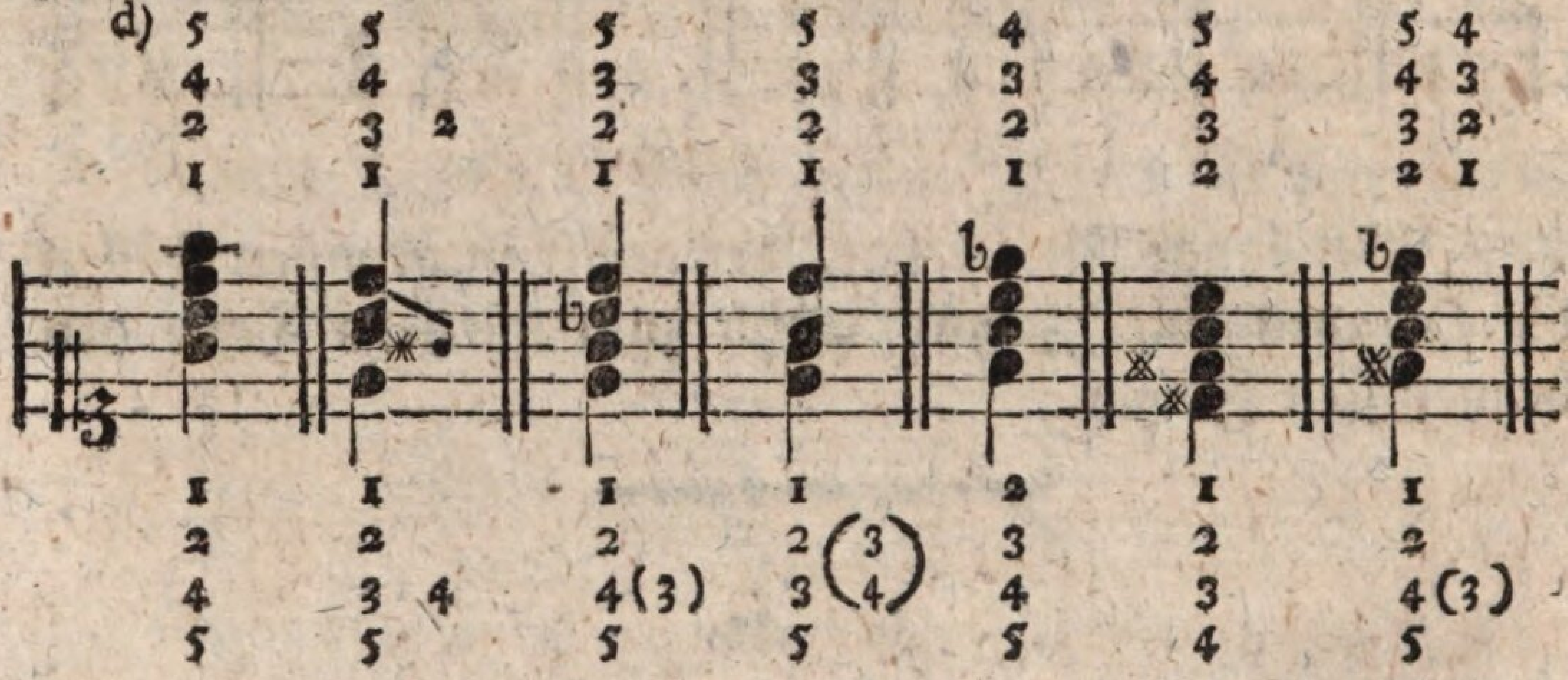
Da bey allen **vierstimmigen** Griffen und den daraus entstandenen gebrochenen Sätzen nur Ein Finger ungebraucht bleibt, so kommt es hierbey hauptsächlich darauf an, **welchen** man wegzulassen hat. In dem folgenden Paragraphen will ich das Nöthigste hiervon sagen, überzeugt, daß man von den darin enthaltenen wenigen Beyspielen die Anwendung auf jeden ähnlichen Fall wird machen können.

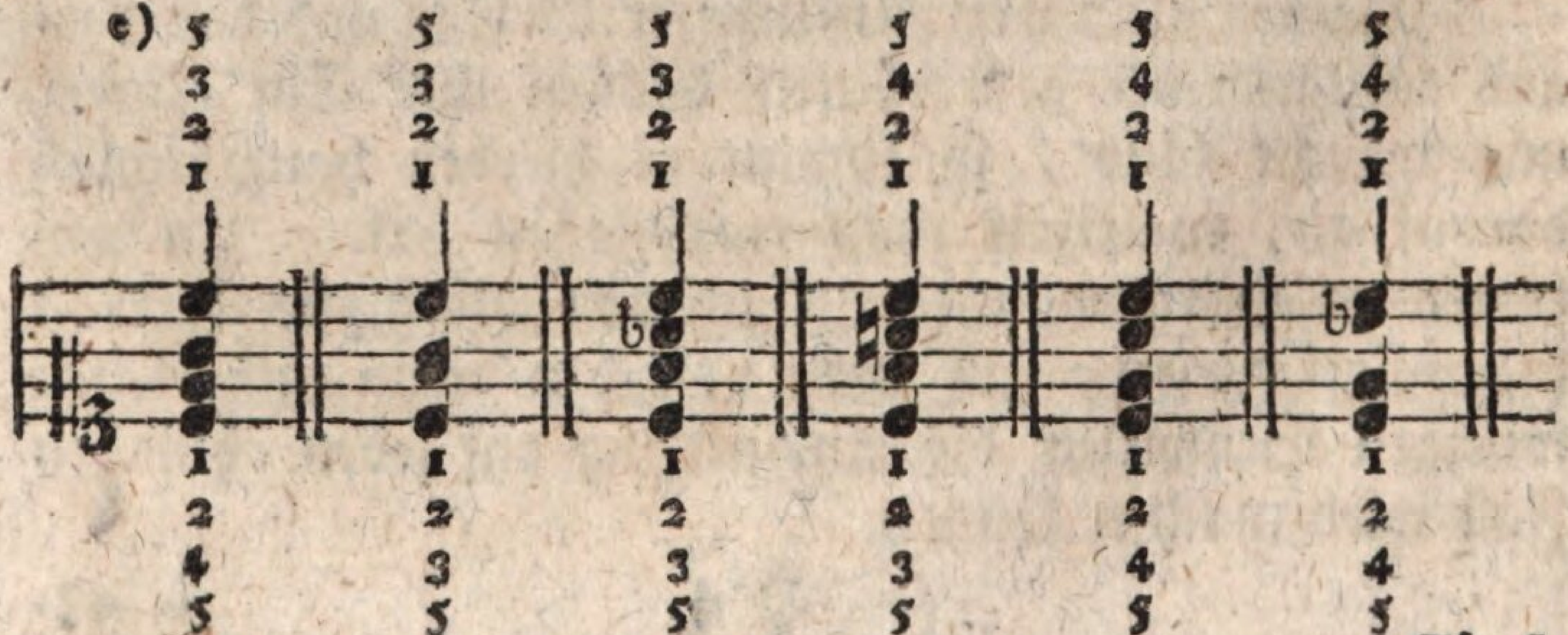
### §. 43.

Vier im Umfang einer **Quinte** enthaltene Töne greift man wie bey a); liegen aber die beyden äußersten Töne in der Entfernung einer **Sexte**, so gebraucht man nach Umständen die bey b) oder c) bemerkten Finger.




Vier in dem Bezirk einer **Septime** enthaltene Töne setzen die Applikaturen bey d) voraus; verhalten sich aber die beyden äußersten Töne wie eine **Oktave** zu einander, so wählt man etwa die bey e) angedeuteten Finger.




Fünf-

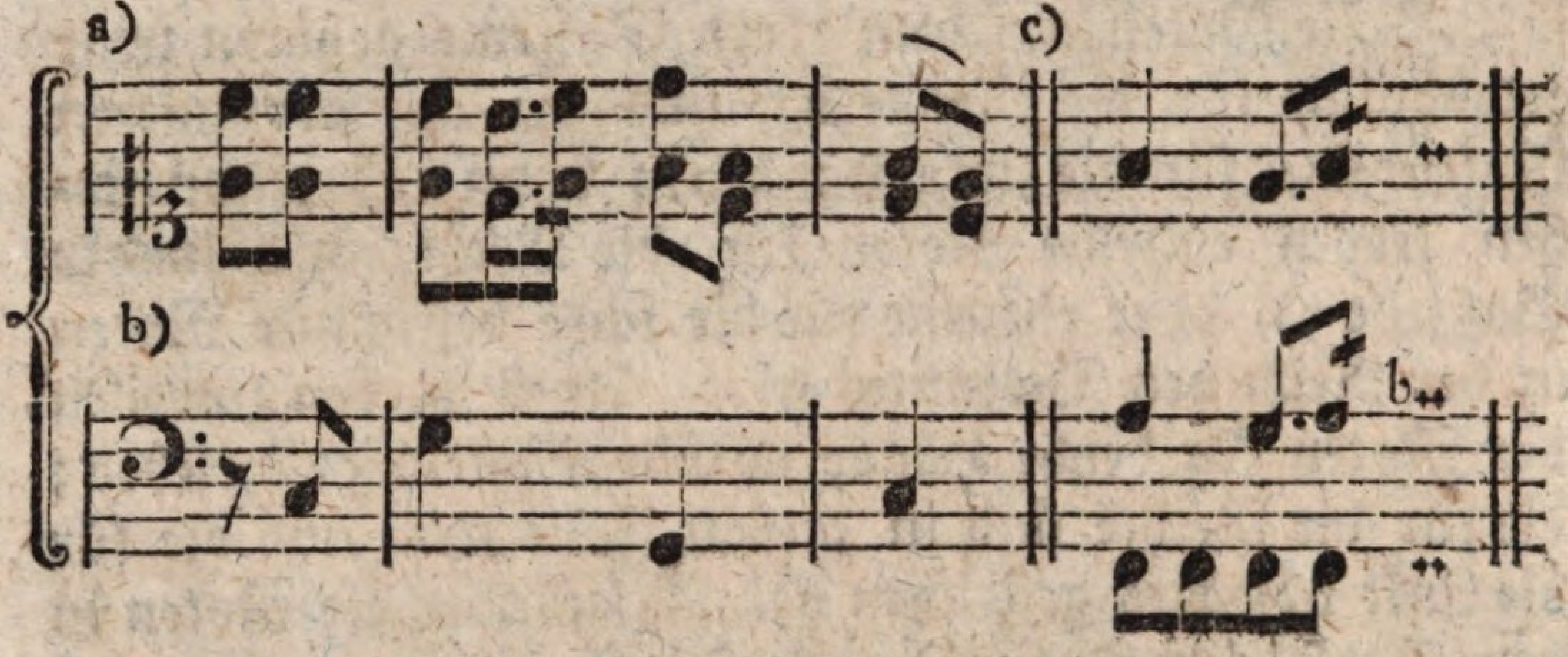
# Fünfter Abschnitt.

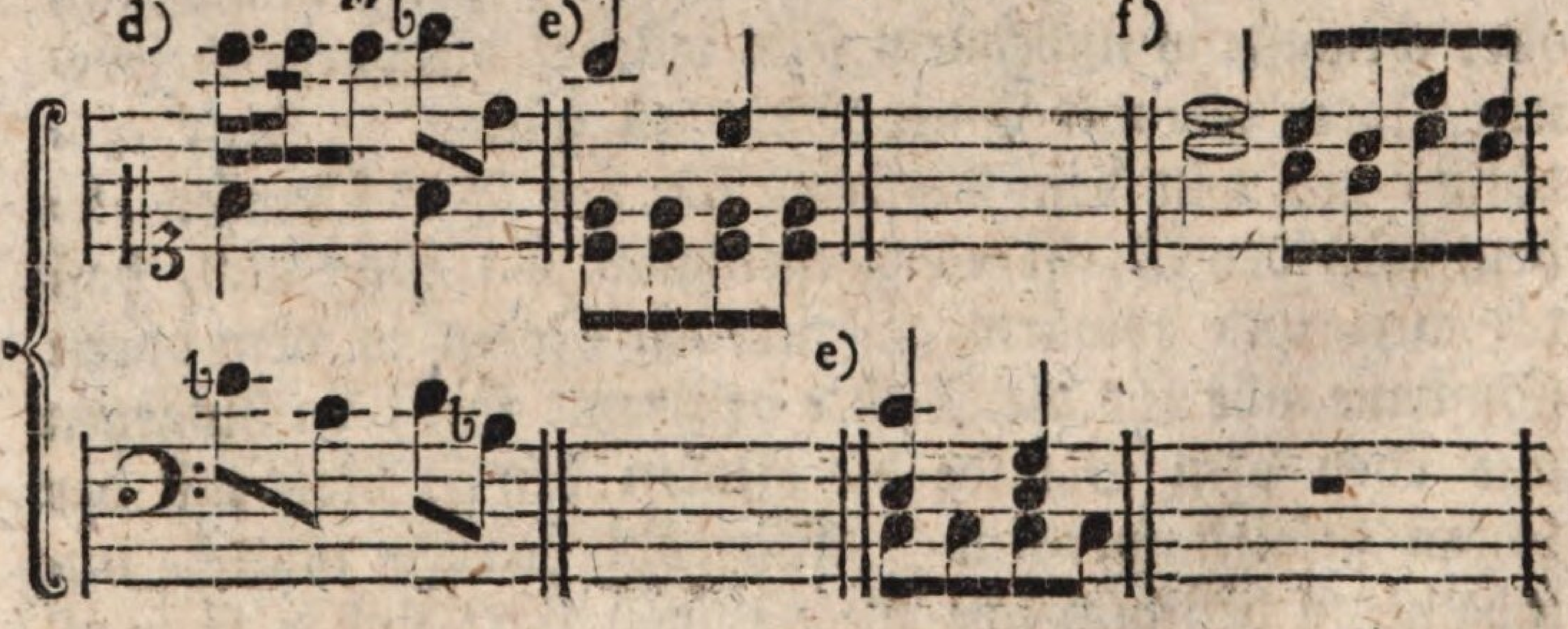
## Von den Merkmalen ꝛc. woraus sich beurtheilen läßt, ob Noten auf beyden Systemen für die Eine oder die andere Hand bestimmt sind; von einigen Passagen ꝛc., welche abwechselnd mit beyden Händen gespielt werden müssen, und von dem so genannten Ueberschlagen und Eindringen der Hände.

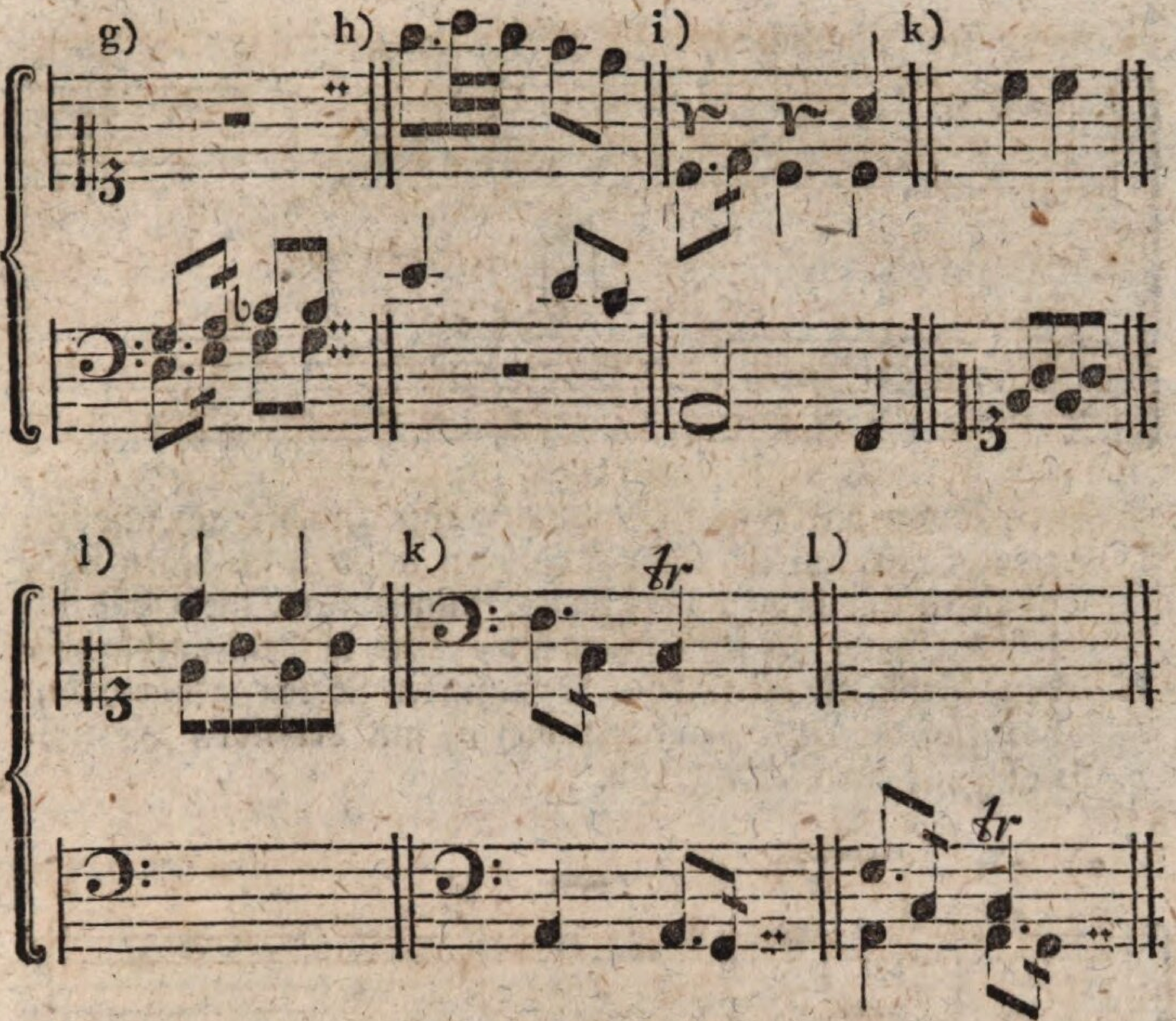
§. 44.

Die Noten auf dem obern Systeme gehören zwar gewöhnlich für die Rechte a), und die auf der untern Notenreihe für die linke Hand b); dann und wann stehen jedoch einzelne Noten für die Rechte mit in der Baßzeile c), oder einzelne für die Linke bestimmte Noten in der Reihe des Diskantes d). Auch werden zuweilen die Noten für beyde Hände in Ein System geschrieben; die für die Rechte sind in diesem Falle auf- und die für die Linke abwärts gestrichen e). Daß aber die Noten in den Beyspielen e) für **beyde** Hände gehören, läßt sich daraus beurtheilen, weil es entweder ganz unmöglich, oder wenigstens unbequem seyn würde, die vorgeschriebenen Noten alle mit Einer Hand zu spielen. Nur alsdann, wenn in dem Systeme für den Baß **Pausen** stehen, wie bey f), ist es gemeiniglich ein Merkmal, daß die auf- und abwärts gestrichenen Noten in dem obern Systeme alle für die Rechte bestimmt sind; da hingegen aus eben dem Grunde die Noten bey g) bloß mit der Linken gespielt werden. Wiewohl hierbey manche unmöglich zu bestimmende Ausnahmen statt finden können, wovon ich nur zwey Beyspiele anführe. In dem erstern, bey h), beziehen sich die Pausen bloß auf Eine

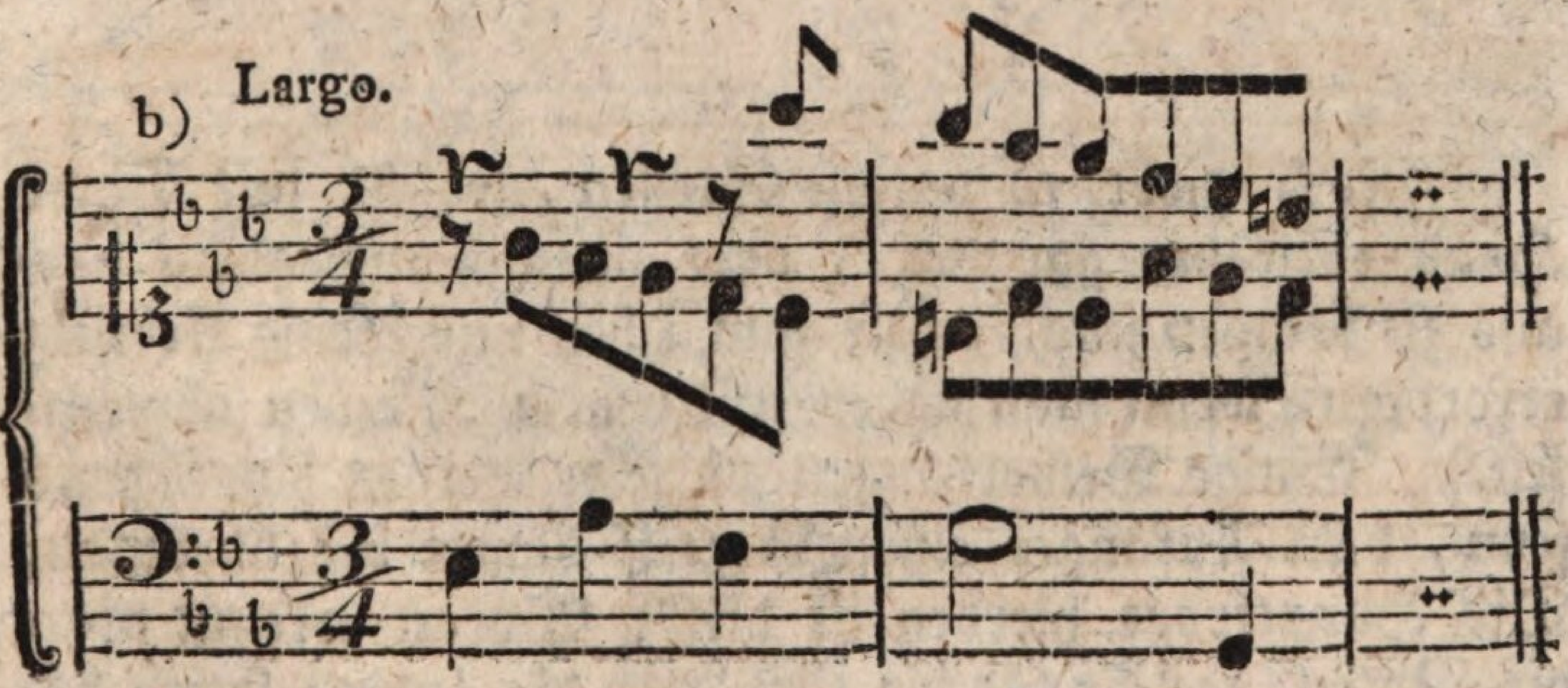
Stimme der linken Hand, folglich nimmt diese, der Pausen ungeachtet, dennoch an der Ausführung Theil. Dasselbe gilt auch bey i) von der rechten Hand. Ueberhaupt giebt es nur wenige Stellen, wobey man in dieser Rücksicht zweifelhaft seyn könnte; denn mehrentheils hängt es von der Bequemlichkeit ab, und bedarf daher keines besondern Merkmales, ob die vorgeschriebenen Noten mit dieser oder jener Hand gespielt werden sollen. Nur dies Einzige muß ich noch anmerken, daß, außer den gedachten Fällen, auch oft in der untern Notenreihe das Diskantzeichen, oder in dem obern Systeme der Baßschlüssel eintritt; folglich ist die Bezeichnung bey k) mit der Schreibart bey l) einerley.



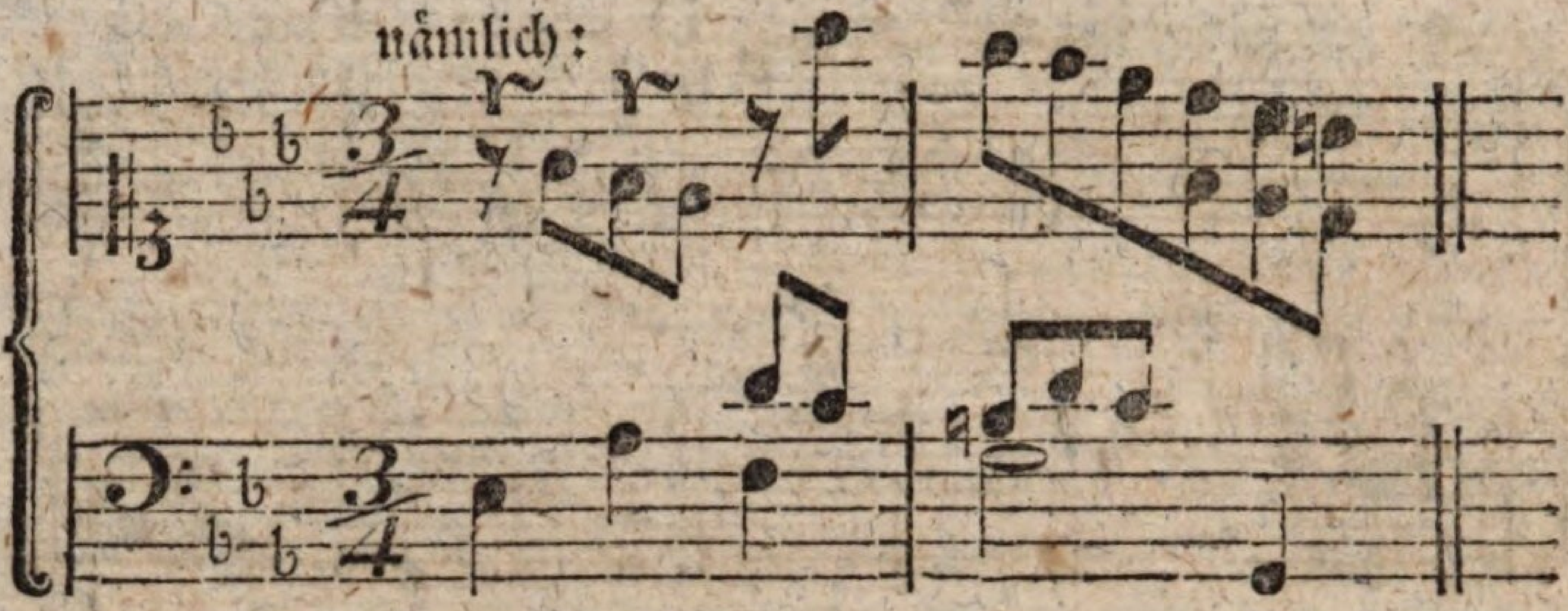



Anm. In Fugen und andern drey- oder mehrstimmigen Tonstücken kommen zuweilen Stellen vor, wobey man auch ohne Andeutung genöthigt ist, eine Stimme, welche anfangs mit der rechten Hand gespielt wurde, mit der linken fortzuführen; und so auch im umgekehrten Falle. Hier ist ein Beyspiel von der Art.

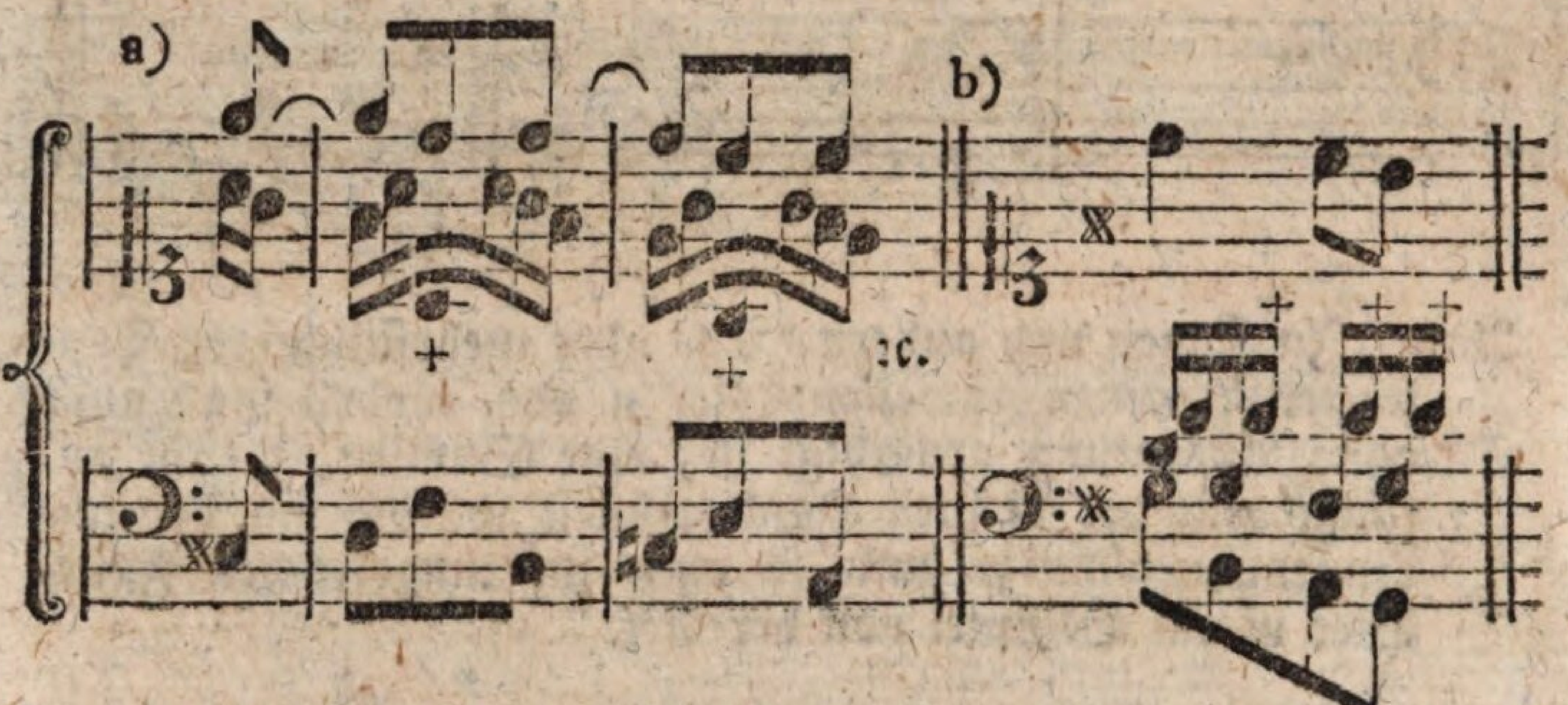



nämlich:

nämlich:



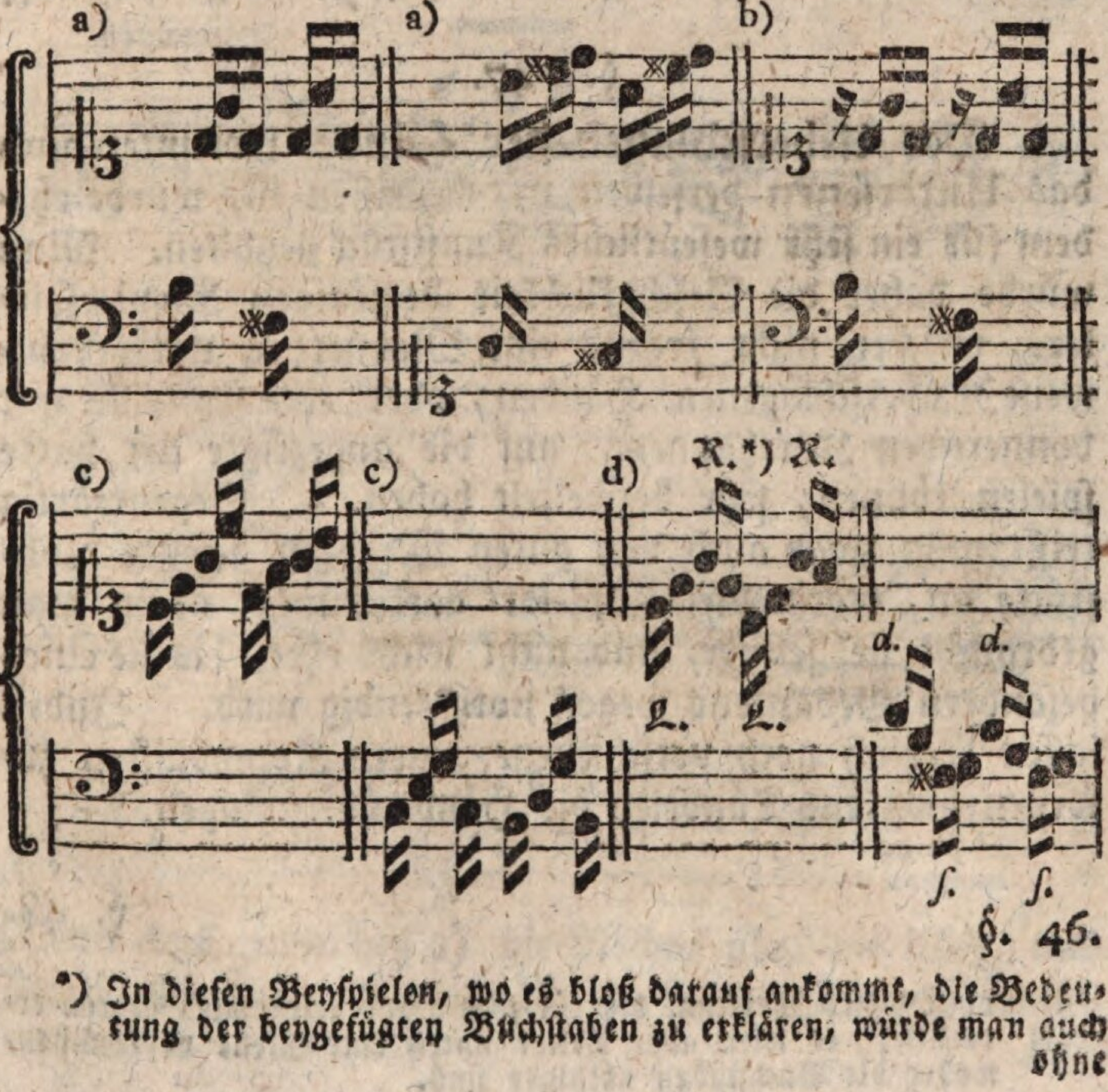
Dann und wann übernimmt eine Hand sogar nur einzelne Töne, welche mit der Andern nicht zu erreichen sind, obgleich alle Noten derselben Stimme für Eine Hand allein bestimmt zu seyn scheinen. Die in dem nachstehenden Beyspiele a) mit + bezeichneten Noten gehören daher für die Linke, und die bey b) mit derselben Bezeichnung für die rechte Hand.




## §. 45.

Noch giebt es gewisse Stellen, welche mit Einer Hand entweder gar nicht, oder ziemlich unbequem heraus zu bringen sind, da sie zum Theil nur wenig Uebung erfordern, wenn man dabey mit beyden Händen abwechselt. Einige Bemerkungen darüber werden hinreichend seyn, dem Anfänger einen Begriff davon beyzubringen. Die Hauptfrage hierbey ist diese: Woran erkennt man die Noten, welche für die eine oder die andere Hand bestimmt sind? Der Merkmale giebt es vorzüglich vier,

nämlich: die Noten stehen 1) auf beyden Systemen, in ihrem gewöhnlichen oder in einem veränderten Schlüssel, wie bey a), in diesem Falle spielt jede Hand die ihr ohnedies zukommenden Noten (§. 44. a) b)); 2) fügt man auch wohl noch Pausen hinzu, um dadurch anzudeuten, daß die Eine Hand so lange einhält, bis die Andere indessen die vorgeschriebenen Töne angegeben hat b); 3) sind die in Einem Systeme enthaltenen Noten beyder Hände für die linke abwärts gestrichen, folglich gehören alsdann die aufwärts gestrichenen für die Rechte, wie bey c); und in gewissen Fällen, besonders wenn bey längern Stellen etwa eine Verwechselung zu besorgen ist, bestimmt man 4) die Noten für die Rechte durch ein beygefügtes R. oder *dextra*, abgekürzt: *d.* (rechte Hand,) so wie L. oder *sinistra*, abgekürzt: *s.* die Linke andeutet d).

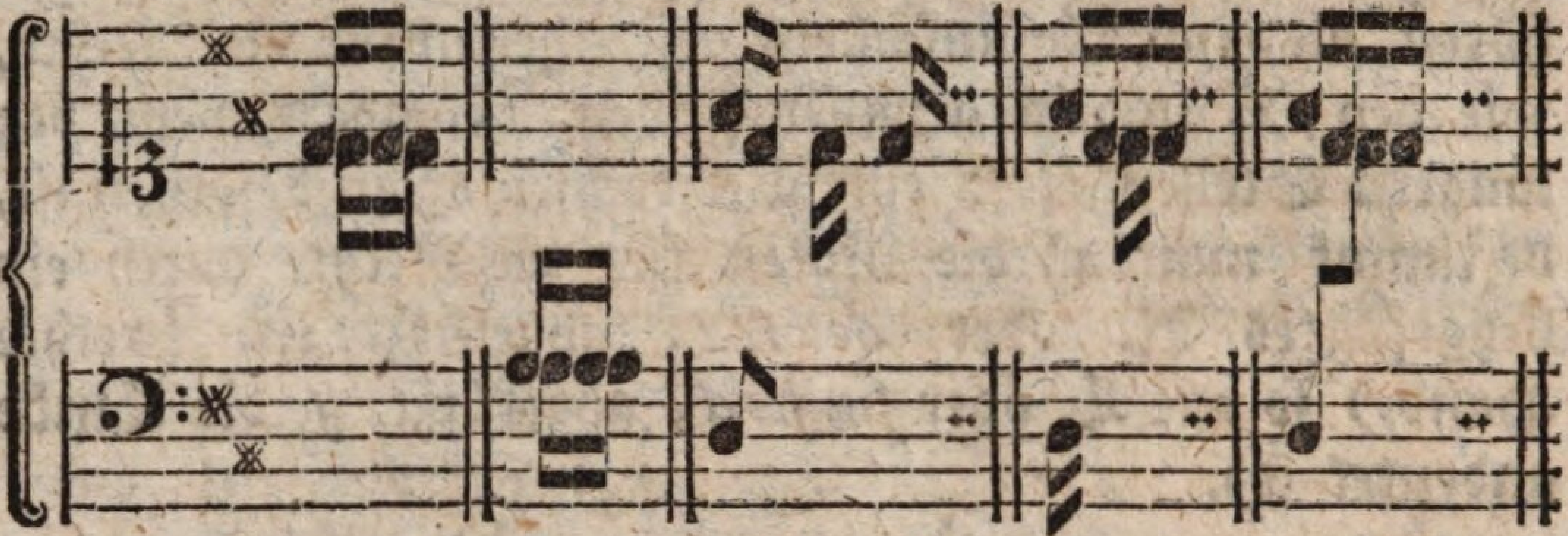



§. 46.

*) In diesen Beyspielen, wo es bloß darauf ankommt, die Bedeutung der beygefügten Buchstaben zu erklären, würde man auch ohne

§. 46.

Das Abwechseln der Hände, oder eines einzelnen Fingers, kommt dann und wann auf Einer Taste vor, und wird so angezeigt, wie in den folgenden Beyspielen. Man muß dabey denjenigen Finger, mit welchem dieselbe Taste vorher angeschlagen wurde, schnell abheben, damit jeder Ton deutlich von dem andern abgesondert zu hören sey.



§. 47.

Das **Ueberschlagen der Hände**, worunter auch das **Untersetzen** derselben mit begriffen ist, wurde ehedem für ein sehr wesentliches Kunststück gehalten. Man würde daher die Geschicklichkeit desjenigen Klavierspielers, welcher nicht irgend eine Menuett ꝛc. mit (kreuzweise) überschlagenen Händen, oder eine Bataille mit donnernden Karthaunen, auf die angezeigte Art hätte spielen können, sehr bezweifelt haben. – Gegenwärtig trifft man zwar auch von guten Meistern gesetzte Tonstücke an, worin diese Spielart vorkommt; allein man gebraucht sie seltner, und nicht leicht eher, bis sie eines besondern Gedankens wegen nothwendig wird. Indeß lassen freylich noch verschiedene neuere Komponisten zuweilen bloß aus Tändeley die Hände überschlagen.

§. 48.

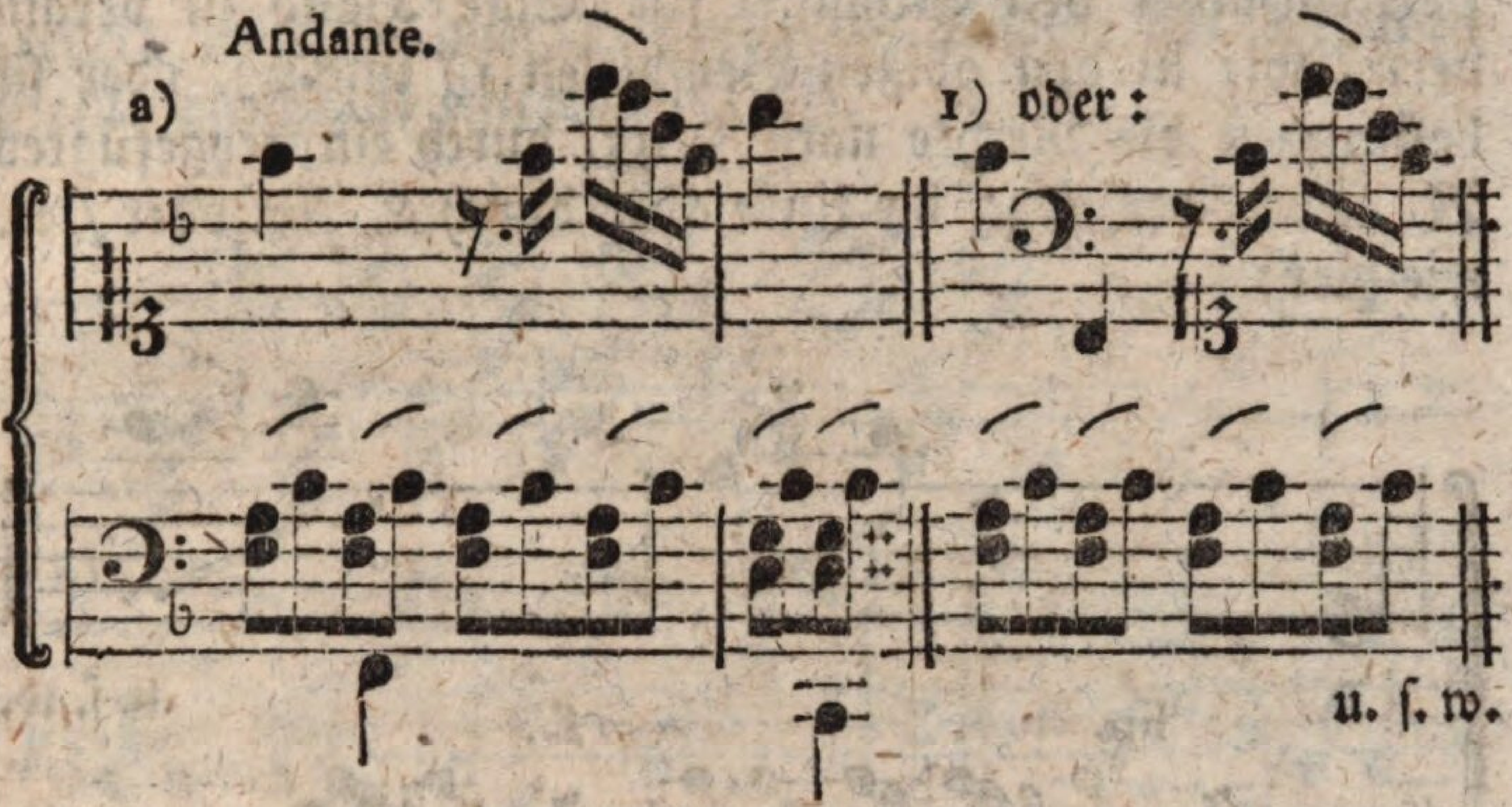
ohne dieses Merkmal die für jede Hand bestimmten Noten errathen; es wird aber weiter unten eine Stelle vorkommen, wobey die Buchstaben nöthiger sind.

§. 48.

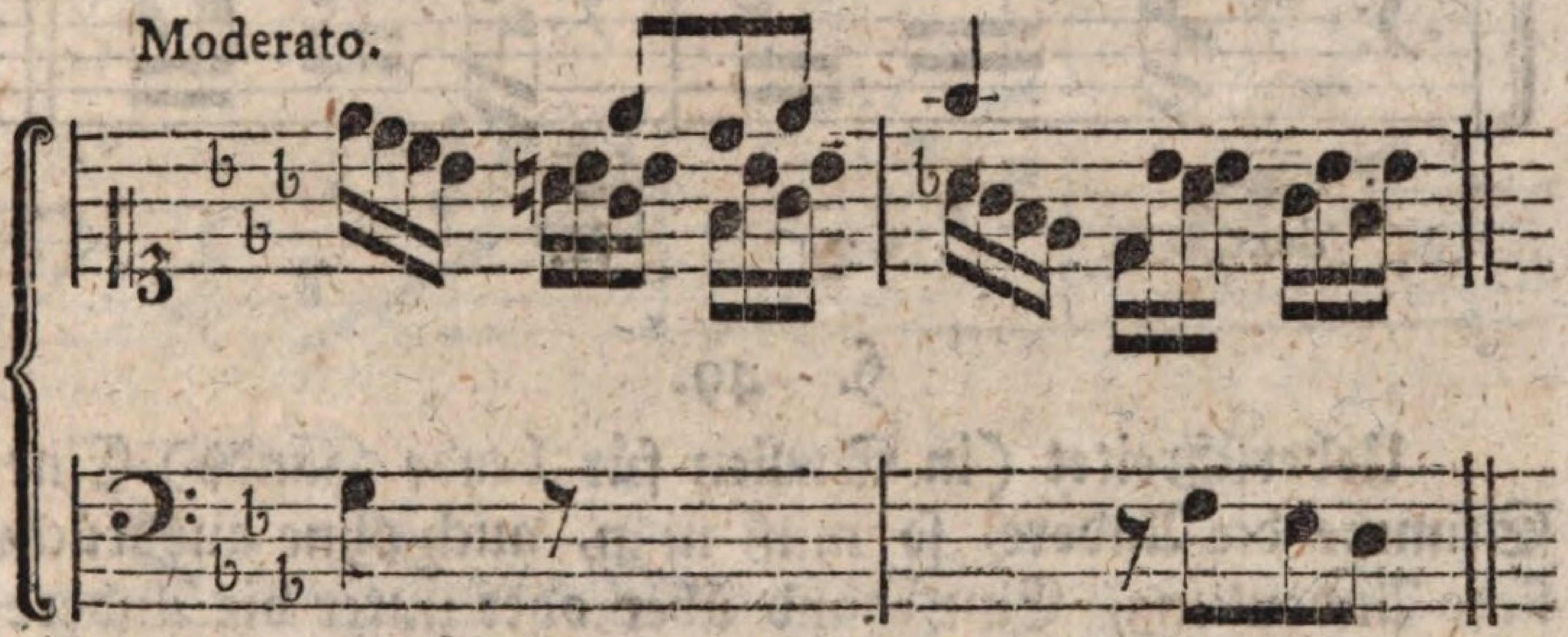
Mehrentheils kann man aus dem Zusammenhange beurtheilen, mit welcher Hand das Ueberschlagen nöthig ist, wie in diesen Beyspielen.

Andante.

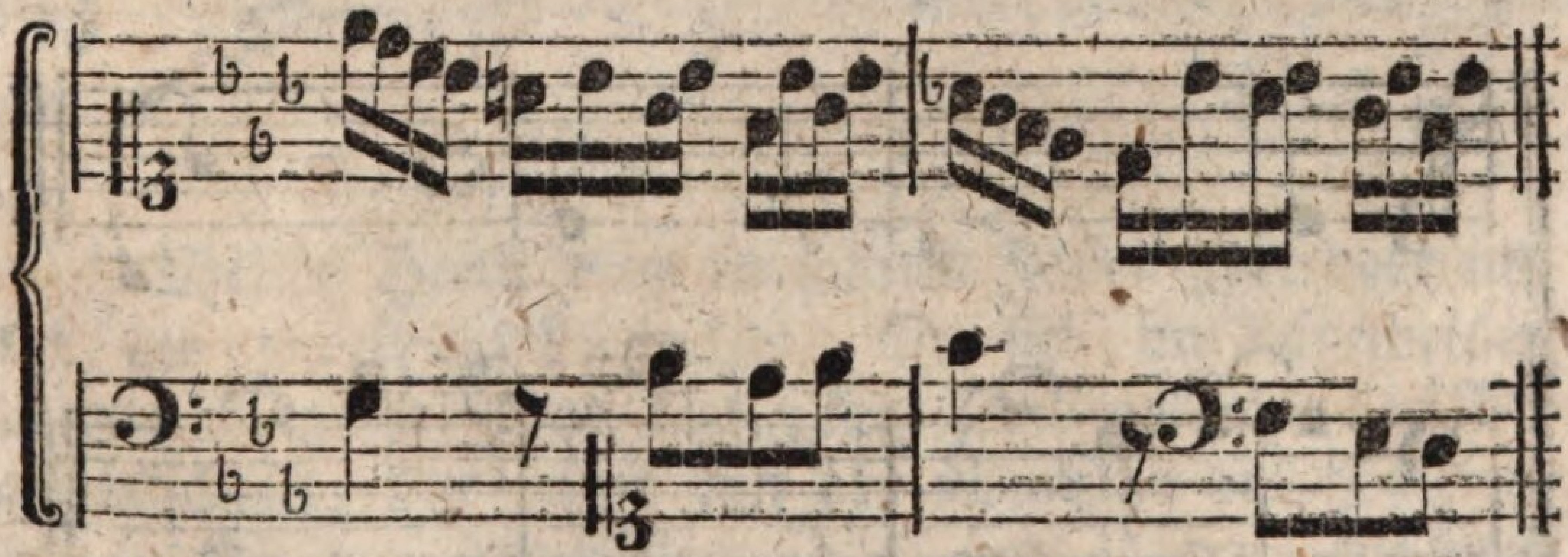
a)




Moderato.

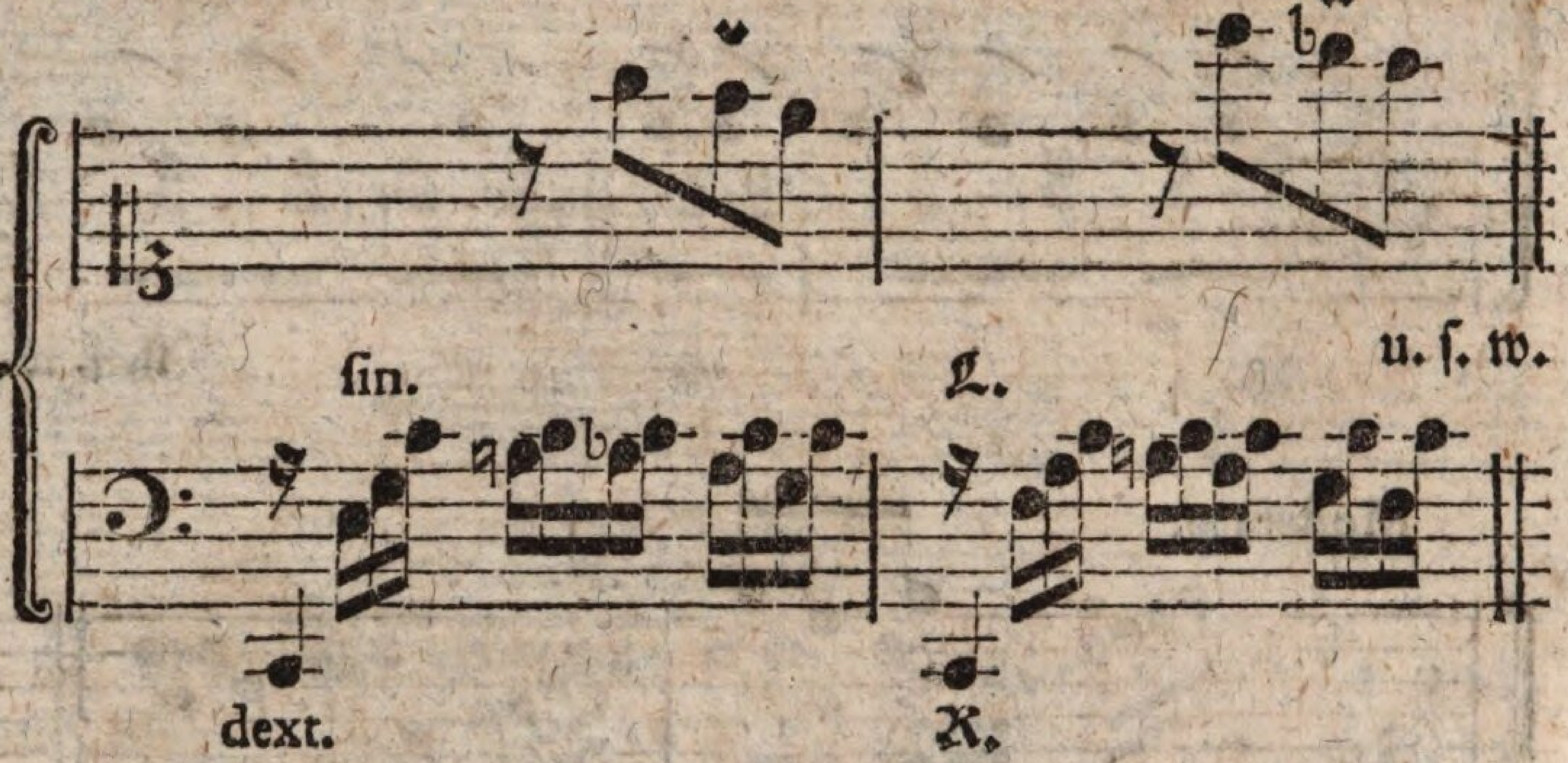


2) oder:



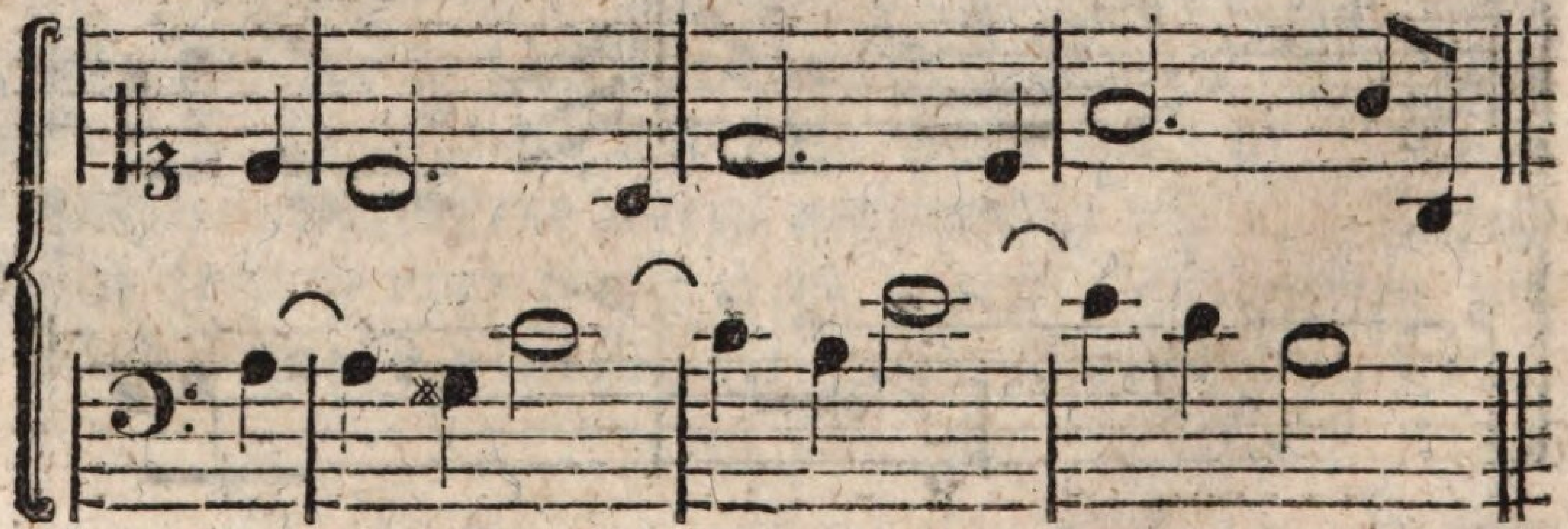
Denn daß man bey a) die Rechte über die linke, und bey b) die linke über die Rechte setzen (schlagen) muß, läßt

läßt sich gar nicht verfehlen. Ist aber zu besorgen, daß vielleicht Einer oder der Andere die Noten für die linke Hand mit der Rechten, oder die für die Rechte mit der linken spielen möchte: so pflegen sorgfältigere Komponisten entweder den Schlüssel für Eine Hand zu verändern, wie in den obigen Beyspielen 1) und 2), oder sie bestimmen die Rechte nach §. 45. durch ein beygefügtes R. *dext.* oder *d.* 2c. die linke aber durch L. *sin.* oder *s.* 2c. wie hier:




## §. 49.

Ueberschreitet (in Stellen für beyde Hände) Eine Stimme die Andere, so muß man, auch ohne ausdrückliche Andeutung, Eine Hand über oder unter die Andere setzen, z. B.

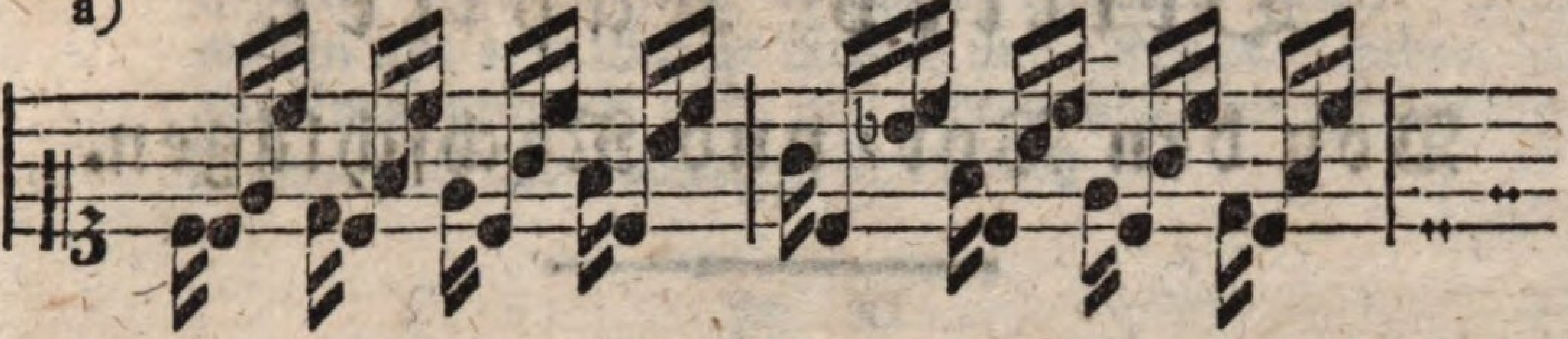


§. 50.

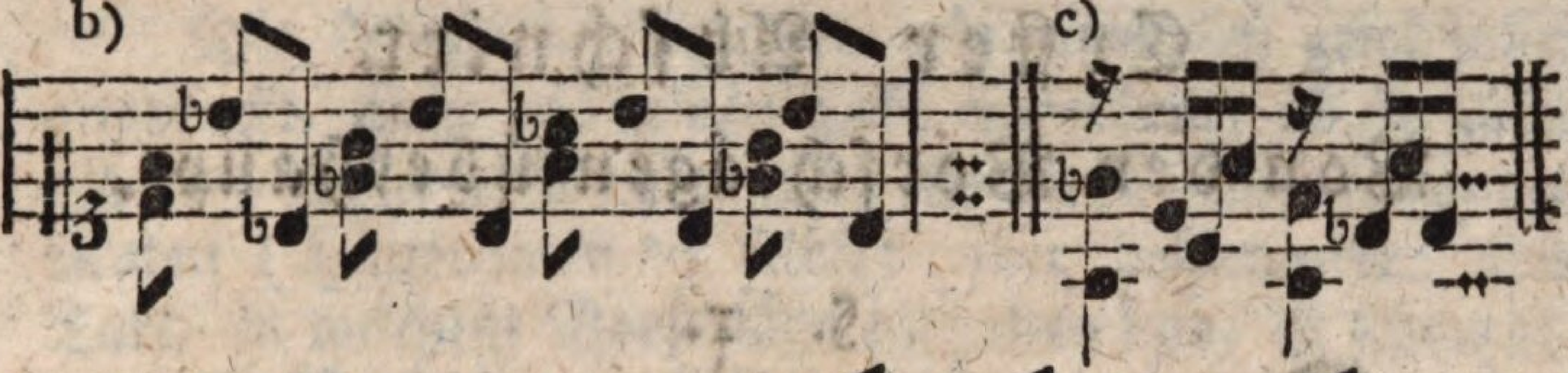
## §. 50.

Außer den erwähnten Fällen, worin man die Hände überschlagen muß, giebt es noch eine besondere Art, wobey die Eine Hand auf ihrem Platze bleibt, (und nicht gerückt werden darf,) indem die Andere an derselben Stelle gleichsam eindringt, z. B.

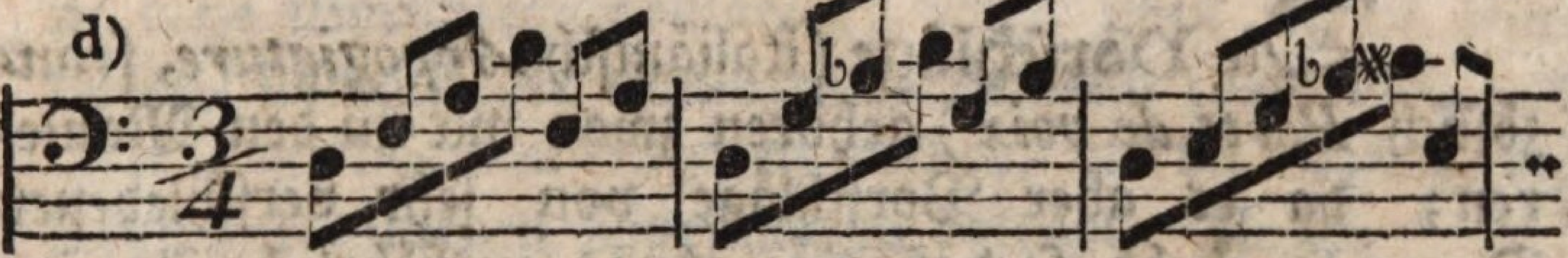
a)



b) c)

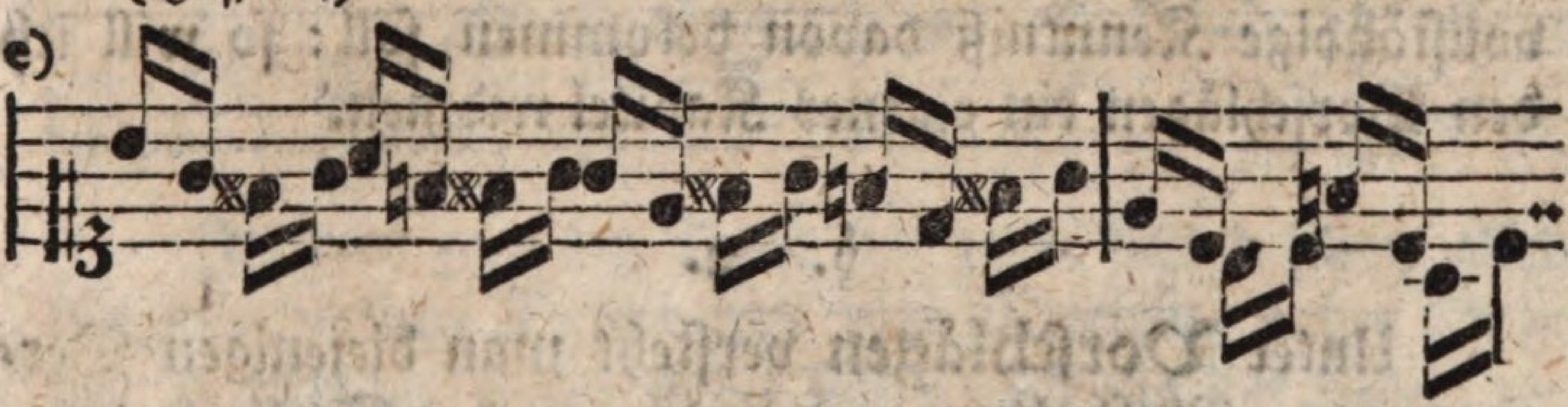


d)



(Häßler.)

e)



Welche Hand man in solchen Fällen über oder unter die andere zu setzen hat, läßt sich im Allgemeinen nicht bestimmen; denn dies hängt jedesmal von der Bequemlichkeit, nur selten von der Willkühr des Spielers ab. In den Beyspielen a) c) und d) muß die linke über, bey b) aber unter die Rechte gesetzt werden. Doch wären allenfalls auch die beyden Takte a) auf die letztere

Art, (mit der linken **unter** der Rechten,) wiewohl nicht so bequem, heraus zu bringen. Bey e) läßt man die Rechte, wenn ich so sagen darf, unter der Linken hinkriechen.

# Drittes Kapitel.

## Von den Vor- und Nachschlägen.

### Erster Abschnitt.

### Von den Vorschlägen überhaupt.

§. 1.

Die **Vorschläge** (italiänisch *Appogiature*, französisch *Ports de voix*) gehören zwar mit zu den Manieren; da es aber Vorschläge von sehr verschiedener Dauer ꝛc. giebt, so daß eine etwas ausführliche Anzeige erfordert wird, wenn der Lernende eine nicht gar zu unvollständige Kenntniß davon bekommen soll: so will ich den Vorschlägen ein eigenes Kapitel widmen.

§. 2.

Unter **Vorschlägen** versteht man diejenigen Verzierungen, (Aufhaltungen,) welche an der Stelle des unmittelbar darauf folgenden Tones stehen, und gegenwärtig größtentheils durch einzelne *) (kleine) Nötchen vor den gewöhnlichen größern Noten angedeutet werden.

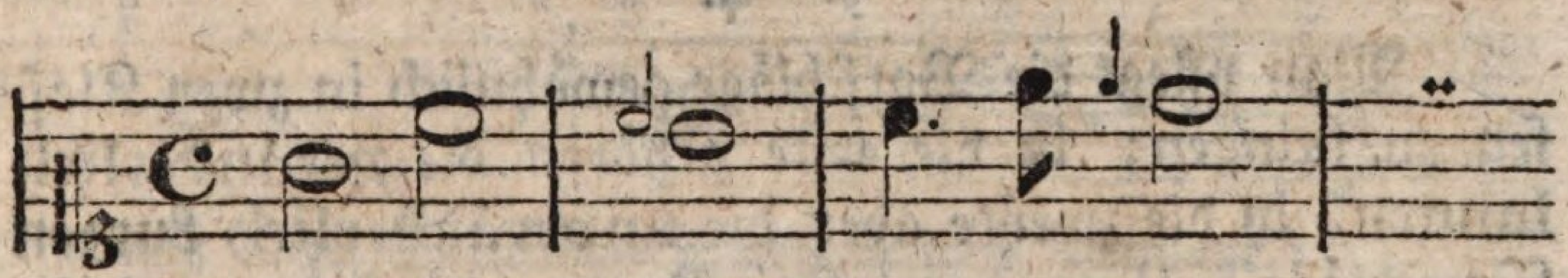
Es

*) Die kleinen Nötchen, deren oft mehrere unmittelbar nach einander vorkommen, sind hierunter nicht mit begriffen; denn diese gehören in das Kapitel von den Manieren.

Es wäre zu wünschen, daß man alle lange und zweifelhafte Vorschläge, ihrer erforderlichen Geltung nach, durch gewöhnliche Noten bezeichnen möchte, wie dies bereits von einigen Komponisten geschieht. Gewiß würde dadurch mancher Unrichtigkeit in der Ausführung vorgebeugt werden. Wählte man zu den veränderlich langen Vorschlägen durchgängig die gewöhnlichen Noten, so könnten die unveränderlich kurzen Vorschläge immerhin durch kleine Nötchen angedeutet werden; denn alsdann wüßte jeder Spieler sogleich, wie er sie einzutheilen hätte. Jetzt müssen wir eine Menge Regeln und Merkmale haben, die am Ende dennoch nicht hinreichend sind, die jedesmalige Dauer aller Vorschläge zu bestimmen.

## §. 3.

Die Vorschläge werden, wie man sich gewöhnlich ausdruckt, nicht mit in den Takt eingetheilt, ob sie gleich oft von längerer Dauer sind, als die darauf folgenden Noten (Hauptnoten *) selbst; oder bestimmter: Ein Takt, in welchem Vorschläge enthalten sind, ist schon ohne diese Vorschläge vollzählig, daher muß irgend einer Note, nämlich der unmittelbar darnach folgenden, von ihrer Dauer so viel entzogen werden, als die Geltung des hinzu gekommenen Vorschlages beträgt. Z. B.

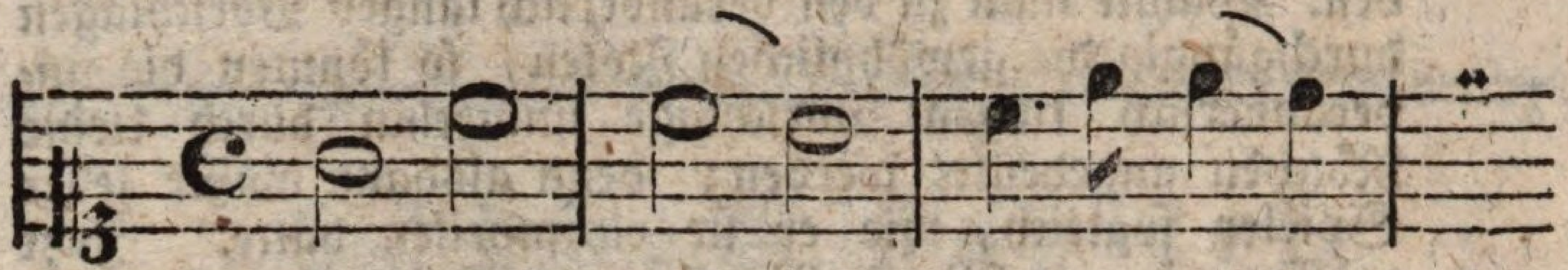


In dem zweyten Takte hat zwar das h schon allein die erforderliche Dauer von vier Vierteln, daher scheint der Vorschlag, wenn er die halbe Geltung der Hauptnote bekommen soll, eine Unrichtigkeit im Takte zu verursachen. Allein die zwey Viertel, deren Dauer der Vorschlag erhält, werden dafür der Hauptnote h entzogen, folglich bleiben für dieses h nun nicht mehr vier, sondern



*) Man pflegt die Noten, vor welchen ein Vorschlag steht, gemeiniglich Hauptnoten zu nennen, um sie dadurch von den kleinen Nötchen (Hülfsnötchen) zu unterscheiden. Der Kürze wegen werde ich mich der erwähnten Benennung zuweilen bedienen.

nur zwey Viertel übrig. Aus eben dem Grunde behält das d im dritten Takte nicht die Dauer einer halben Taktnote, sondern nur eines Viertels, nämlich:



Und so wird jeder Note mit einem Vorschlage bald mehr bald weniger von ihrer Geltung entzogen, je nachdem der Vorschlag, gewissen noch zu bestimmenden Regeln gemäß, länger oder kürzer dauern muß. Da aber die Vorschläge ihre Geltung allemal von der **folgenden** Note erhalten, so dürfen sie auch nicht eher eintreten, als bis an ihrer Stelle die Hauptnote selbst eintreten würde. In der Kunstsprache sagt man: **die Vorschläge fallen in die Zeit der folgenden Hauptnote.**

Diejenigen kleinen Nötchen, welche ihre Dauer von der vorhergehenden Note bekommen, oder in die Zeit der vorigen Note fallen, heißen **Nachschläge.** S. §. 17. ff.

§. 4.

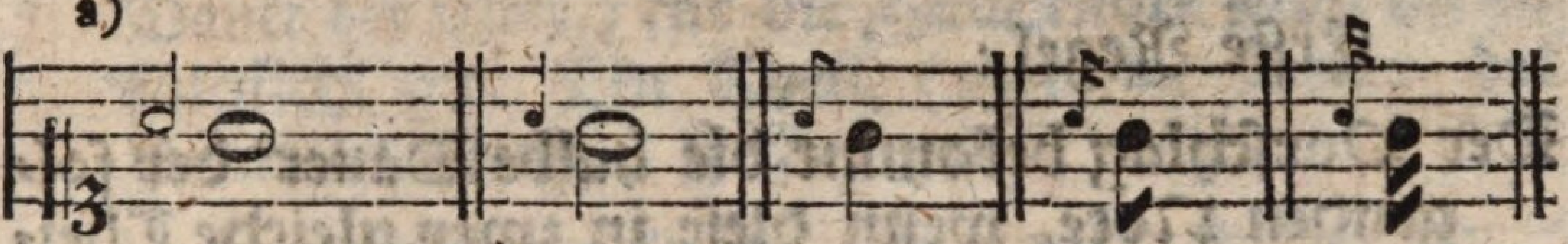
Man pflegt die Vorschläge gewöhnlich in zwey Klassen zu bringen; in die erste gehören die **veränderlich langen**, in die zweyte aber die **unveränderlich kurzen** Vorschläge. Unter der ersten Gattung versteht man diejenigen Vorschläge, welche eine längere oder kürzere Dauer bekommen, je nachdem sie vor einer längern oder kürzern Note stehen. (S. Anm. 1.) Zu den unveränderlich kurzen Vorschlägen gehören alle die, welche immer nur eine sehr kurze Dauer erhalten, die folgende Note mag nun ihrer Geltung nach lang oder kurz seyn. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß die veränderlichen Vorschläge mehr vor langen, so wie die unveränderlichen mehr vor kurzen Noten angebracht werden.

Anm. 1. Lang heißt ein Vorschlag, wenn er entweder die Hälfte oder einen noch größern Theil von der Dauer der folgenden Note bekommt. So würde z. B. in langsamer Bewegung ein Vorschlag, welcher vor einem Sechzehntheile die Dauer eines Zweyunddreyßigtheiles erhielte, noch immer lang heißen.

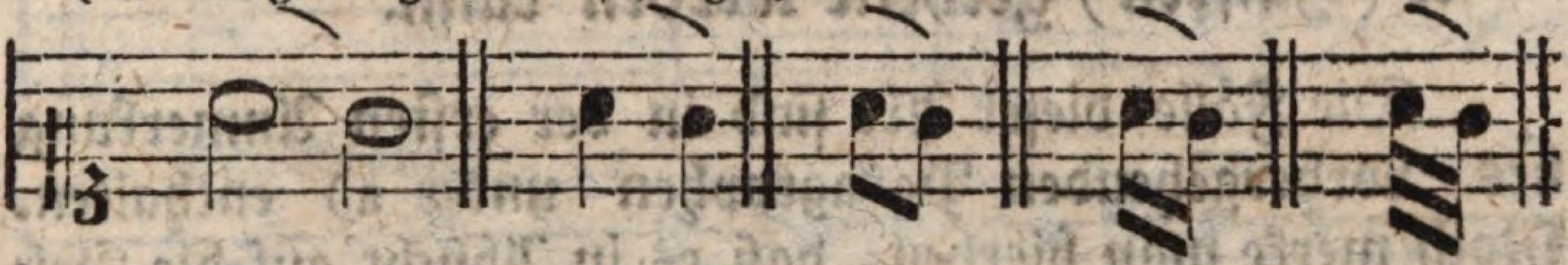
Kurz wird ein Vorschlag genannt, wenn er, ohne Rücksicht auf die folgende Note, nur eine sehr kurze Dauer bekommt, und folglich vor einer ganzen Taktnote nicht merklich länger währet, als vor einem Achtel u. s. w.

Bey a) folgen lange und bey b) kurze Vorschläge. Die Dauer der Letztern läßt sich aber nicht bequem durch gewöhnliche Noten bestimmen.

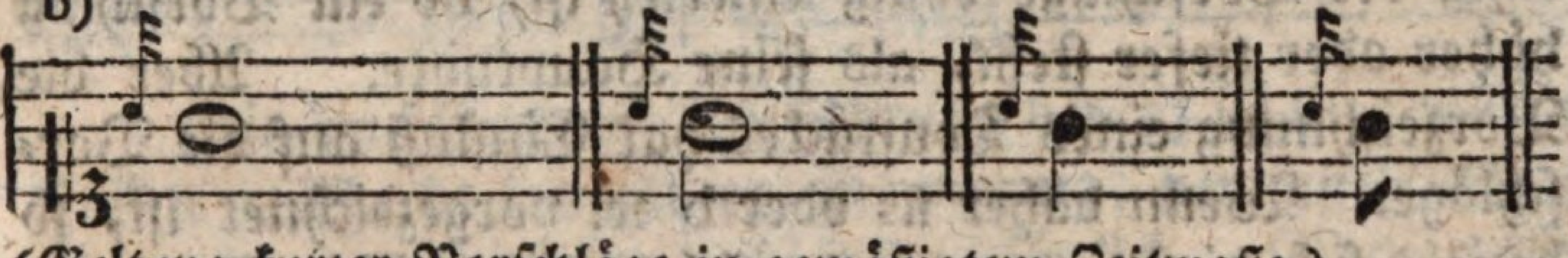
a)



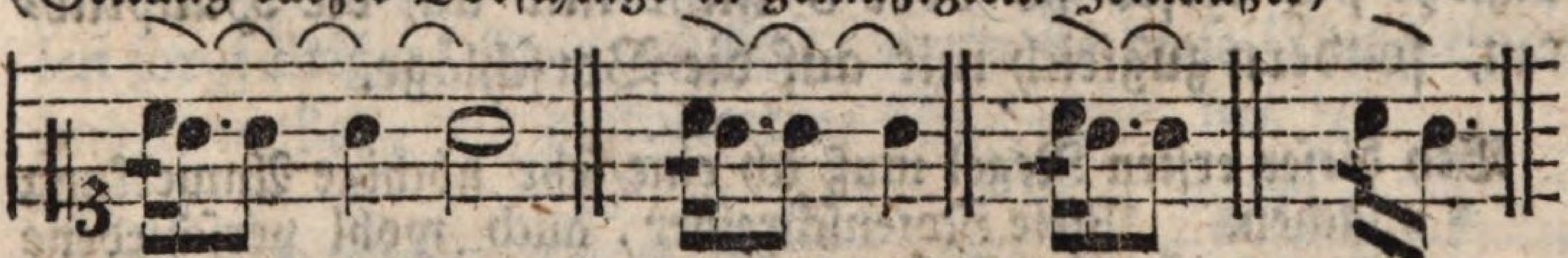
(Geltung langer Vorschläge.)



b)



(Geltung kurzer Vorschläge in gemäßigtem Zeitmaße.)



Höchstens ein Sechzehntheil in sehr geschwinder, ein Zweyunddreyßigtheil in mäßiger, oder etwa ein Vierundsechzigtheil in langsamer Bewegung gilt also ein kurzer Vorschlag; d. h. er bekommt nur einen sehr kleinen, kaum merklichen, Theil von der Dauer der folgenden Note, so daß diese dadurch sehr wenig von ihrer Geltung verliert.

---

## Zweyter Abschnitt.

### Von den veränderlichen Vorschlägen. (Vorhalten.)

§. 5.

Die Dauer der gewöhnlichsten veränderlich langen Vorschläge läßt sich durch folgende drey Hauptregeln bestimmen.

Erste Regel:

**Der Vorschlag bekommt die halbe Dauer der folgenden Note, wenn diese in zwey gleiche Theile (Hälften) getheilt werden kann.**

Die Fälle dieser Art sind in der ersten Anmerkung des vorhergehenden Paragraphen unter a) enthalten. Noch merke man hierbey, daß es in Absicht auf die Geltung der Vorschläge völlig einerley ist, ob ein Vorschlag höher oder tiefer steht, als seine Hauptnote. Aber die Vorzeichnung eines Tonstückes hat Einfluß auf die Vorschläge. Wenn daher fis oder b ꝛc. vorgezeichnet ist, so bezieht sich dieses fis oder b nicht nur auf die Hauptnoten, sondern zugleich mit auf die Vorschläge.

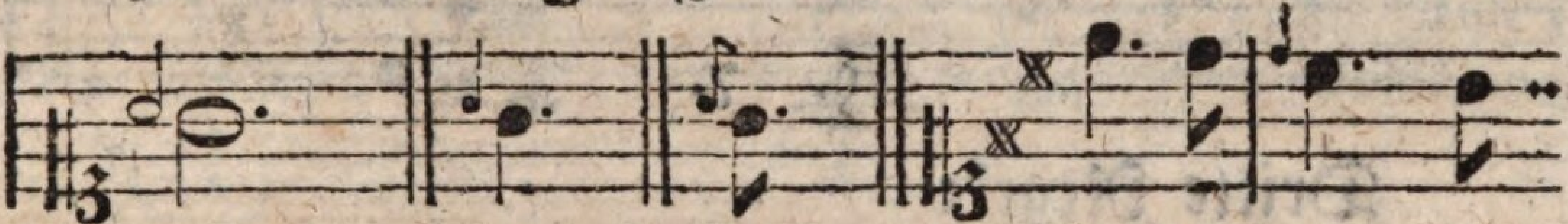
Bey dieser ersten Regel muß ich eine sehr nöthige Anmerkung machen. Viele Notenschreiber, auch wohl verschiedene Komponisten selbst, haben noch immer die üble Gewohnheit, alle Vorschläge, ohne Rücksicht der folgenden längern oder kürzern Note, auf einerley Art, z. B. wie Achtel oder Sechzehntheile ꝛc. zu schreiben, obgleich diese kleinen Nötchen bald den Werth eines Viertels, bald die Dauer eines Achtels u. s. w. bezeichnen sollen. Man lasse sich daher, besonders bey geschriebenen Noten, nicht durch die Figur verleiten, einem Vorschlage vor einer halben Taktnote nur die Dauer eines Sechzehntheiles zu geben, wenn er so geschrieben seyn sollte; es müßten denn Gründe dazu vor-

vorhanden seyn, von welchen weiter unten einige angezeigt werden sollen. Wollte man denn doch die längern Vorschläge ebenfalls durch kleine Nötchen andeuten, so könnte und sollte man dadurch auf alle Fälle die jedesmal erforderliche Dauer dieser Vorschläge genau bestimmen, z. B. 𝅗𝅥 ♩ ♪ ꝛc. Geschieht dies nicht, so ist die richtige Eintheilung derselben auch von Geübtern nicht immer zu erwarten.

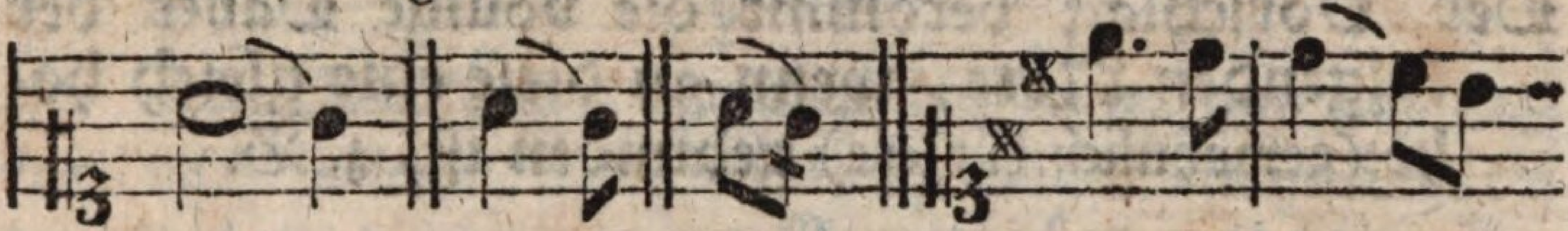
## §. 6.

### Zweyte Regel:

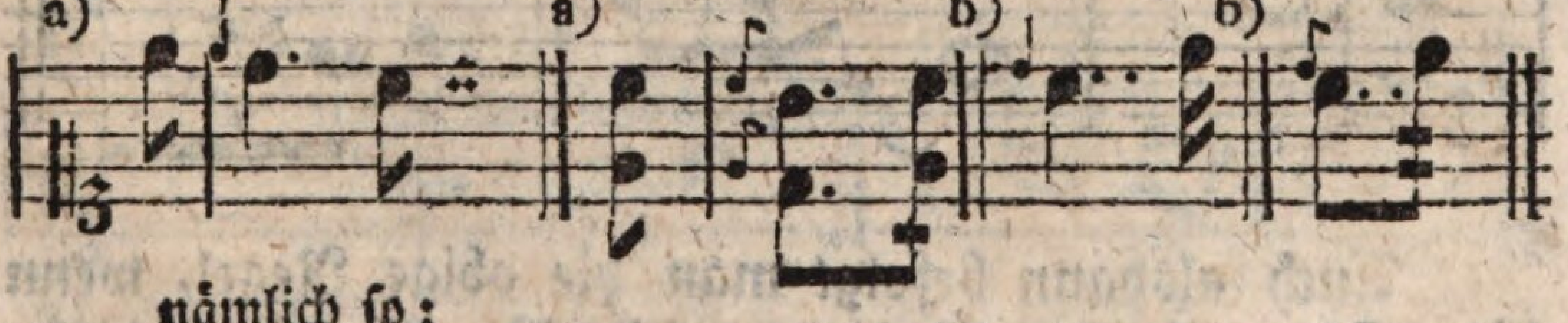
**Vor punktirten (dreytheiligen) Noten bekommt der Vorschlag zwey Theile,** (d. h. die völlige Dauer der Note,) **für die Hauptnote selbst bleibt folglich nur Ein Theil** (oder die Dauer des Punktes) **übrig.** Z. B.



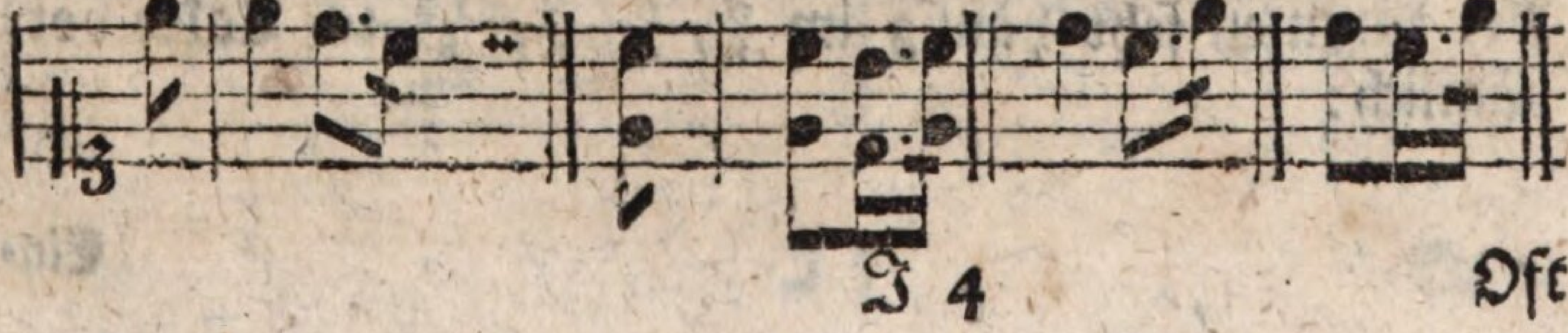
Eintheilung:



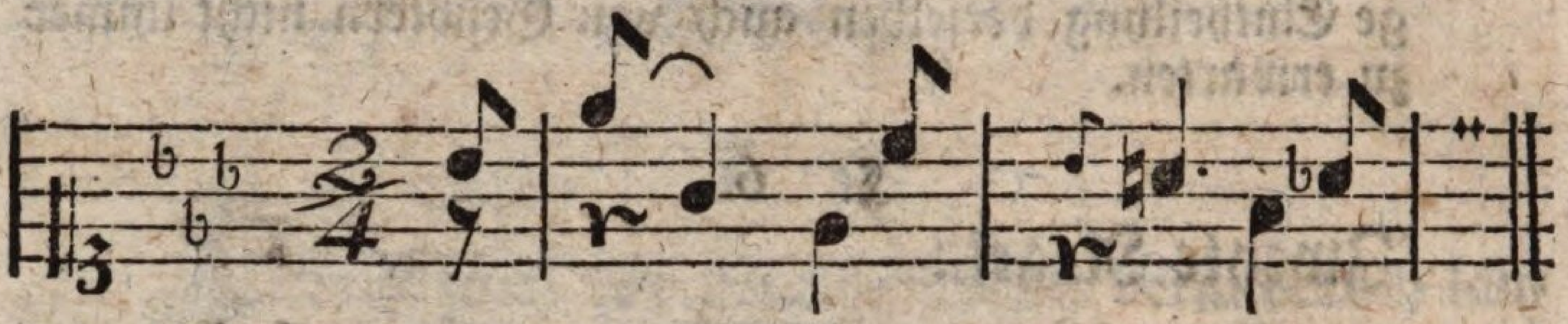
Die nachstehende Ausführung bey a) ist in gewissen Fällen z. B. in langsamer Bewegung, bey affektvollen Gedanken ꝛc. ebenfalls nicht ungewöhnlich. Doch wählen sorgfältigere Komponisten, wenn sie diese Eintheilung haben wollen, die bestimmtere Schreibart bey b).



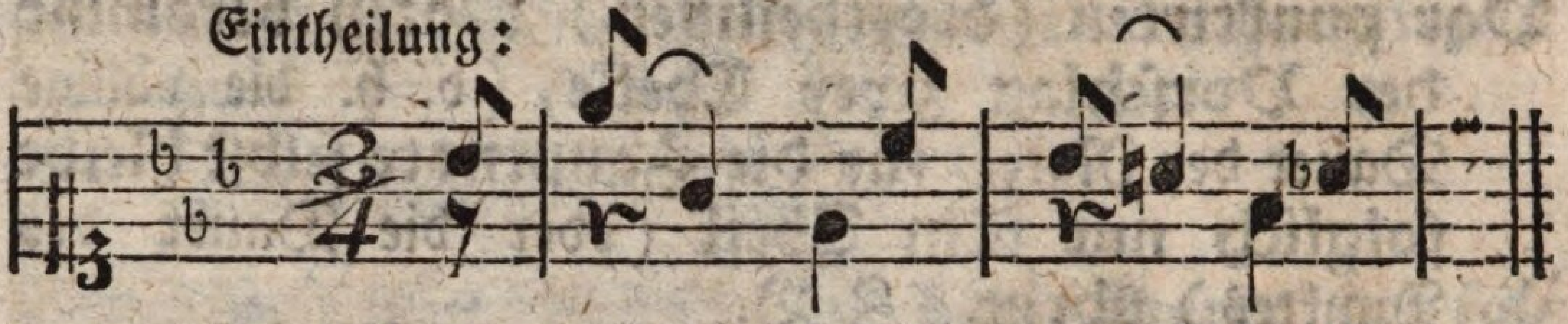

nämlich so:



Oft erfordert es die Einheit ꝛc. (oder ein harmonischer Grund) von dieser zweyten Regel abzuweichen, und den Vorschlag vor einer punktirten Note nur ein Drittel der Dauer, die Hauptnote selbst aber zwey Theile gelten zu lassen, wie in diesem Beyspiele.



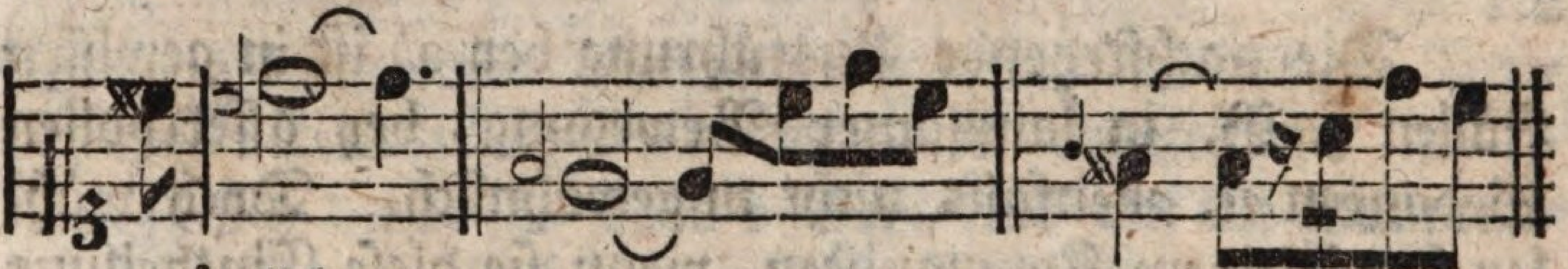
Eintheilung:



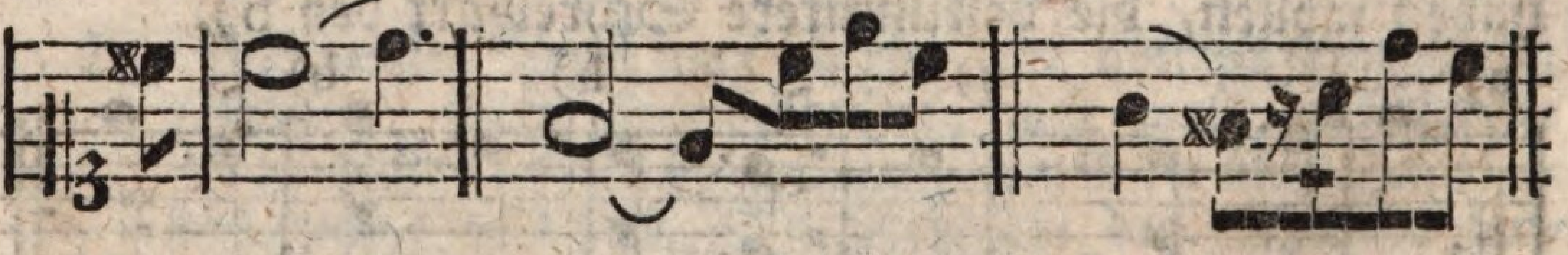
§. 7.

Dritte Regel:

**Der Vorschlag bekommt die völlige Dauer der folgenden Note, wenn an diese eine gleich hohe (gewöhnlich kürzere) gebunden ist, z. B.**

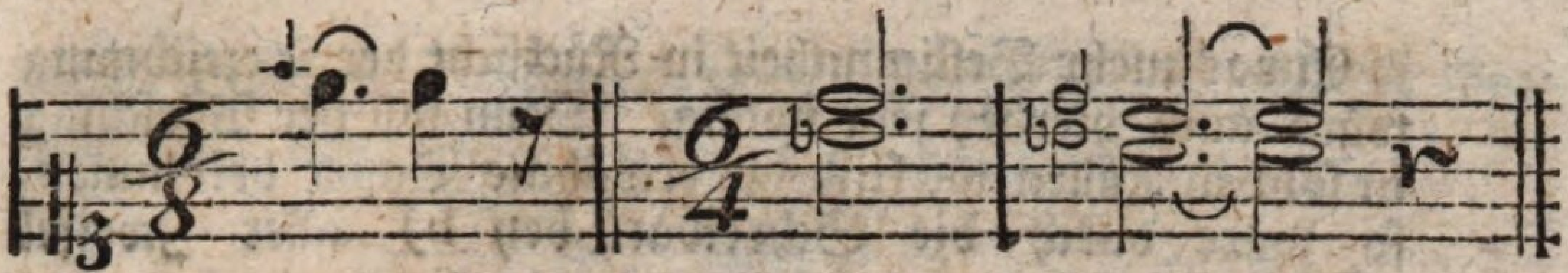


nämlich:

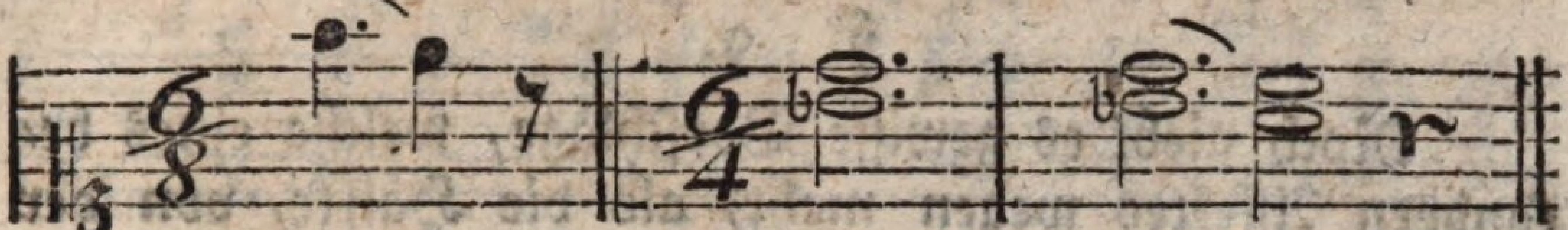


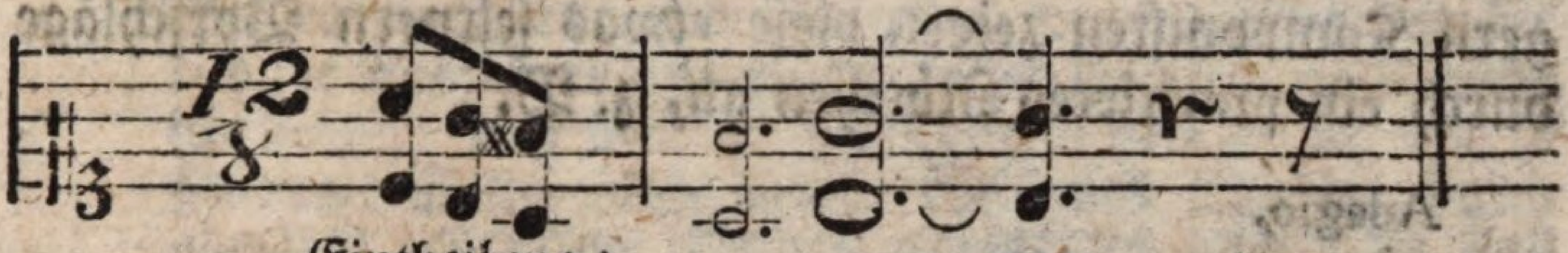
Auch alsdann befolgt man die obige Regel, wenn die erste von beyden Noten punktirt ist. Beyspiele dieser Art kommen sehr häufig im $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ ꝛc. Takte vor, nämlich:

Ein-

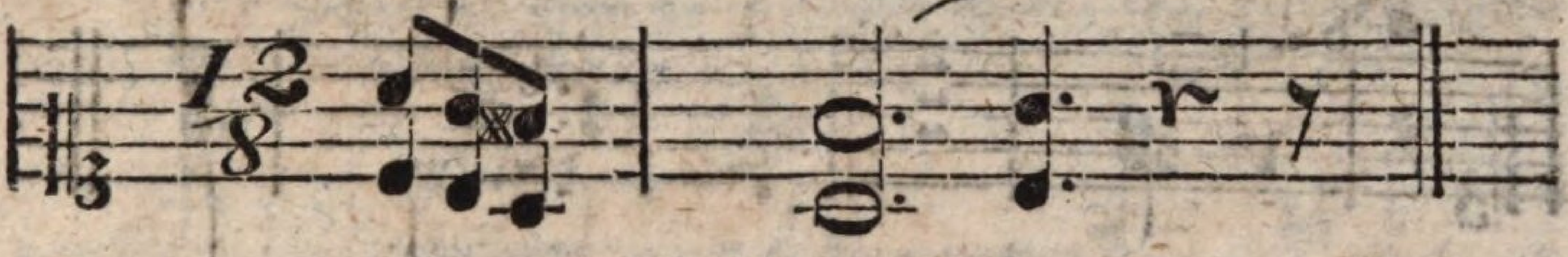


Eintheilung:





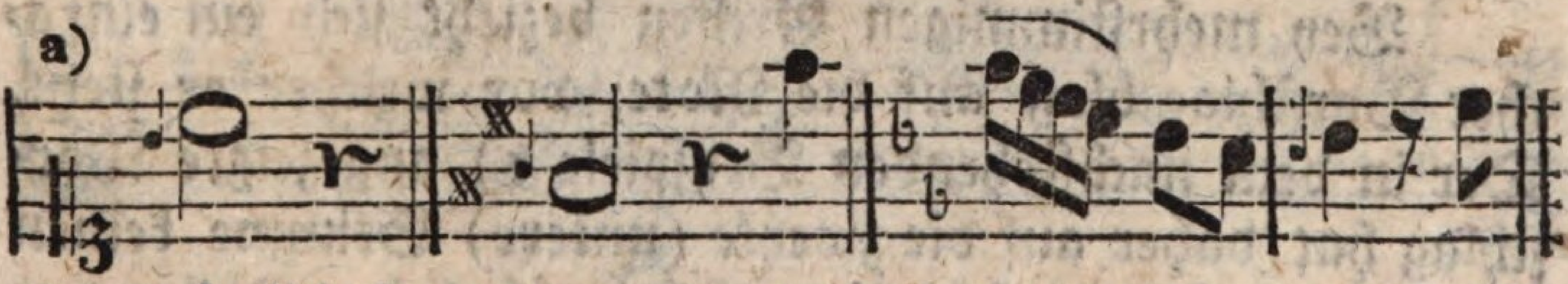
Eintheilung:



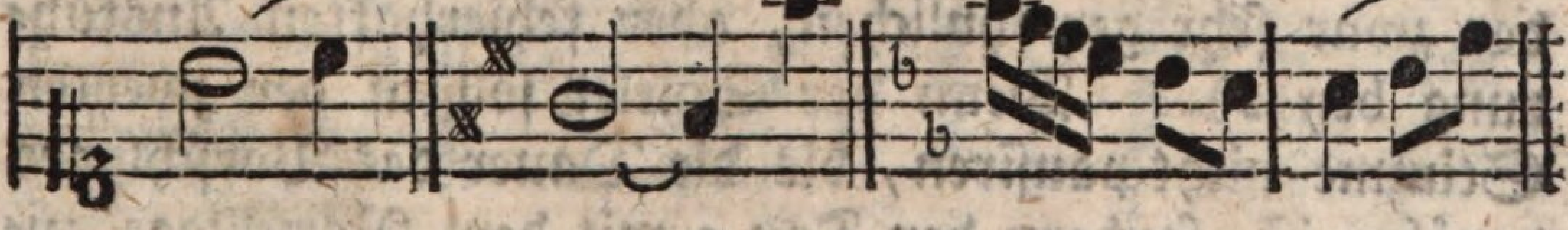
§. 8.

Bey Vorschlägen vor Tonschlüssen 2c. und vor Noten, nach welchen Pausen folgen, wollen einige Tonlehrer ebenfalls die im vorigen Paragraphen enthaltene Regel befolgt wissen. Jedoch schränken sie sich dabey vorzüglich nur auf zärtliche 2c. Stellen ein. Sonach bekäme der Vorschlag die völlige Dauer der Hauptnote, und diese fiele alsdann in die Zeit der Pause, z. B.

a)



b) nämlich so:

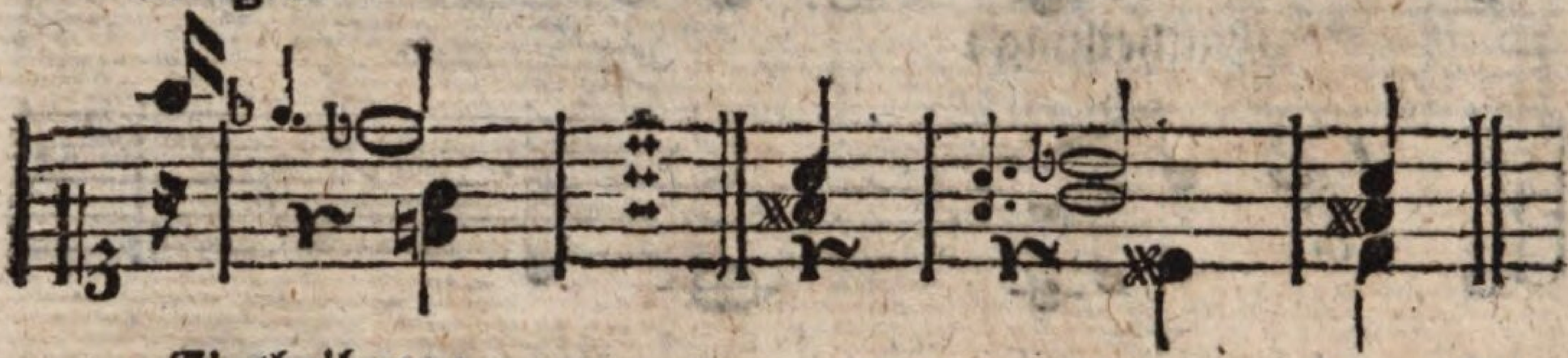


Etwas mehr Bestimmtheit in Rücksicht der Bezeichnung wäre auch hierbey sehr nöthig. Denn soll der Vorschlag in solchen Fällen wirklich die erwähnte Dauer bekommen, so wäre durch die Schreibart bey b) aller Zweifel gehoben.

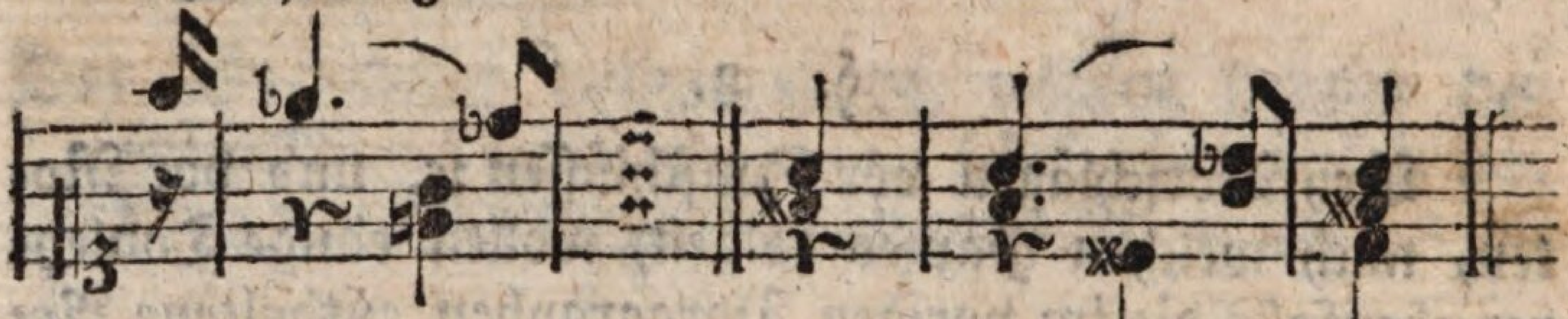
## §. 9.

Noch giebt es gewisse Vorschläge, welche eines besondern Affektes wegen mehr, als die Hälfte, von der Dauer der folgenden Note bekommen. Die sorgfältigern Komponisten zeigen diese etwas seltnern Vorschläge durch ein punktirtes Nötchen an, z. B.

Adagio.



Eintheilung:

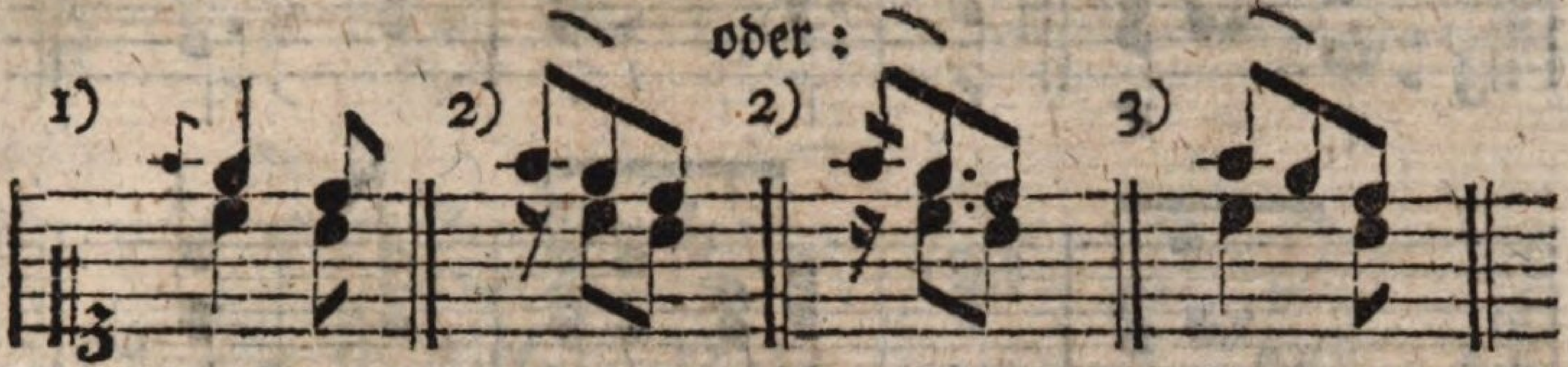


Man könnte dergleichen Vorschläge **punktirte** oder **verlängerte** nennen.

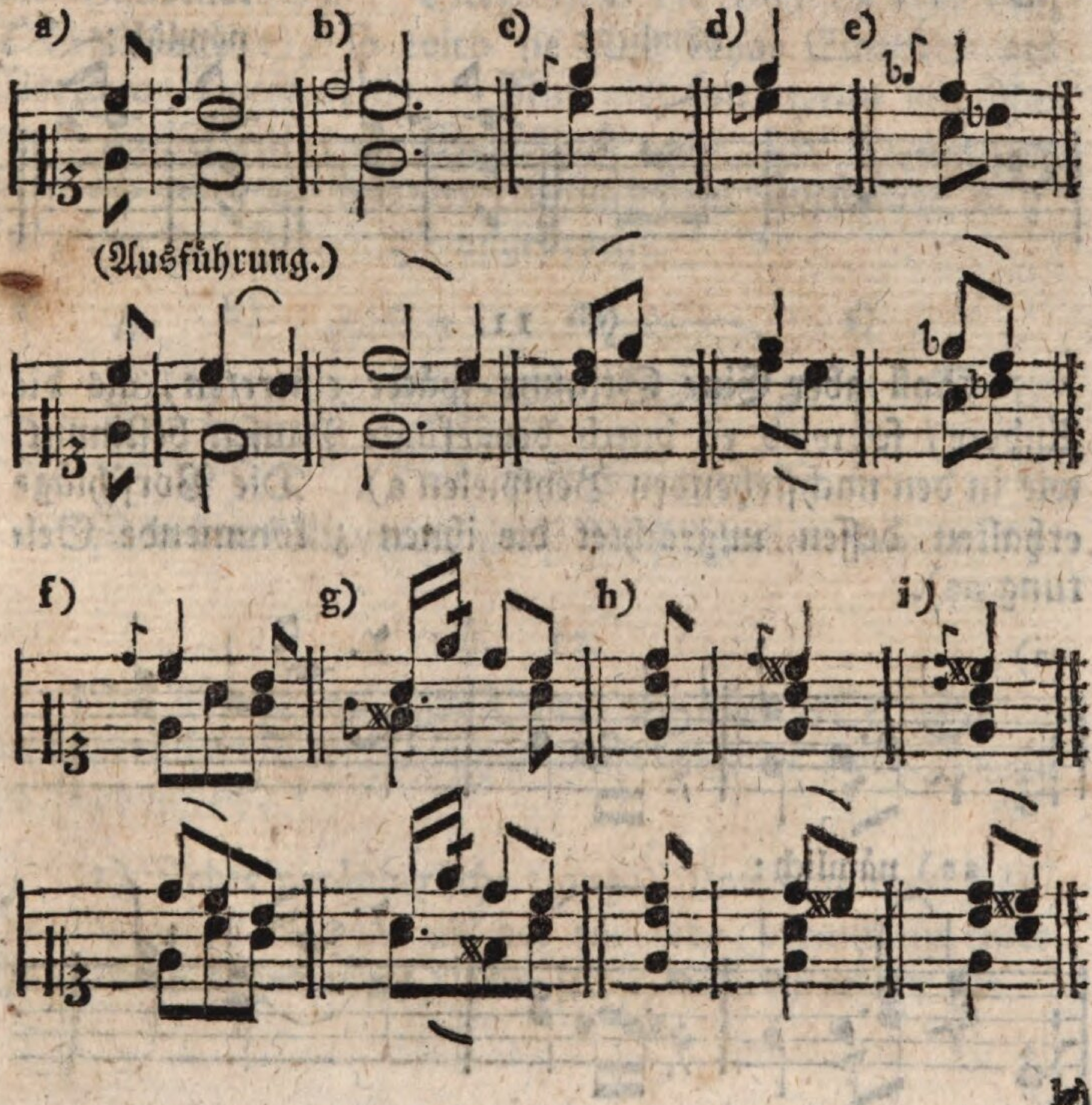
## §. 10.

Bey mehrstimmigen Griffen bezieht sich ein einfacher Vorschlag bloß auf die Note, vor welcher er steht. Der in dem nachstehenden Beyspiele 1) angezeigte Vorschlag hat daher auf die zweyte (untere) Stimme keinen Einfluß. Jedoch hüte man sich in ähnlichen Fällen vor der zwar sehr gewöhnlichen, aber fehlerhaften Ausführung bey 2). Denn der Spieler soll in der zweyten Stimme nicht pausiren, bis die Dauer des Vorschlages vorüber ist, sondern den Ton c mit dem Vorschlage zugleich

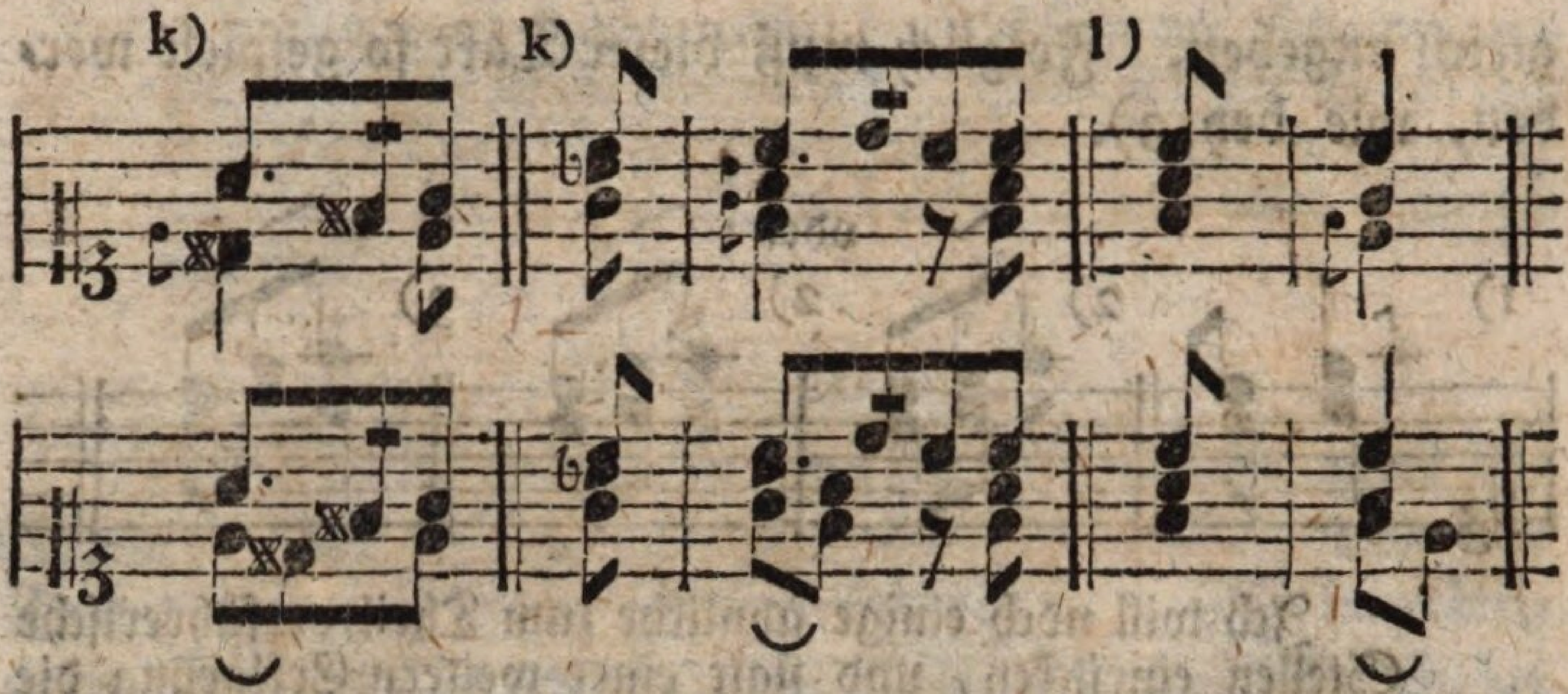
gleich angeben. Folglich muß dieser Takt so gespielt werden, wie bey 3).

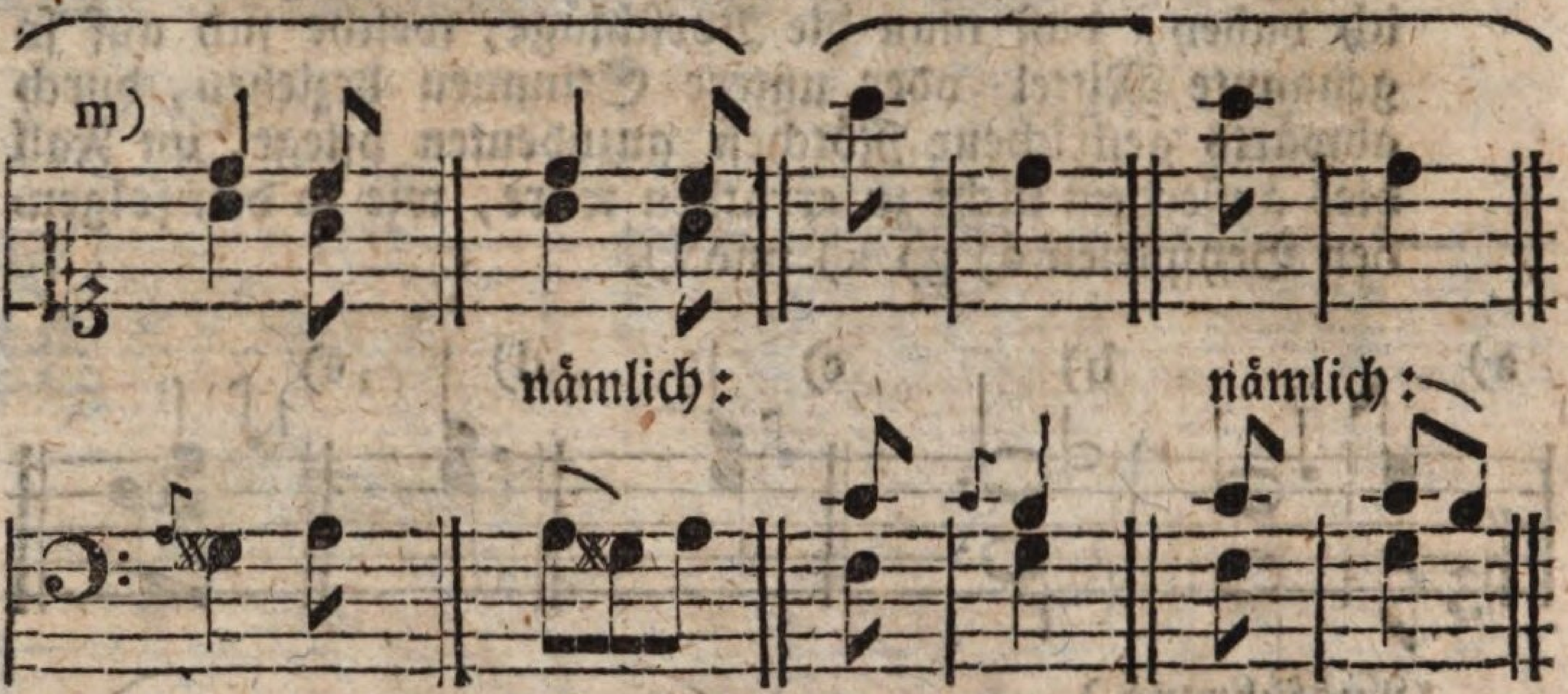



Ich will noch einige ähnliche zum Theil verführerische Stellen einrücken, und statt einer weitern Erklärung die richtige Ausführung beyfügen. Nur dies Einzige bemerke ich dabey, daß man die Vorschläge, welche sich auf sogenannte Mittel oder untere Stimmen beziehen, durch abwärts gestrichene Nötchen anzudeuten pflegt, im Fall dies außerdem nicht zu errathen wäre; wie in den folgenden Beyspielen d) g) k) und l).



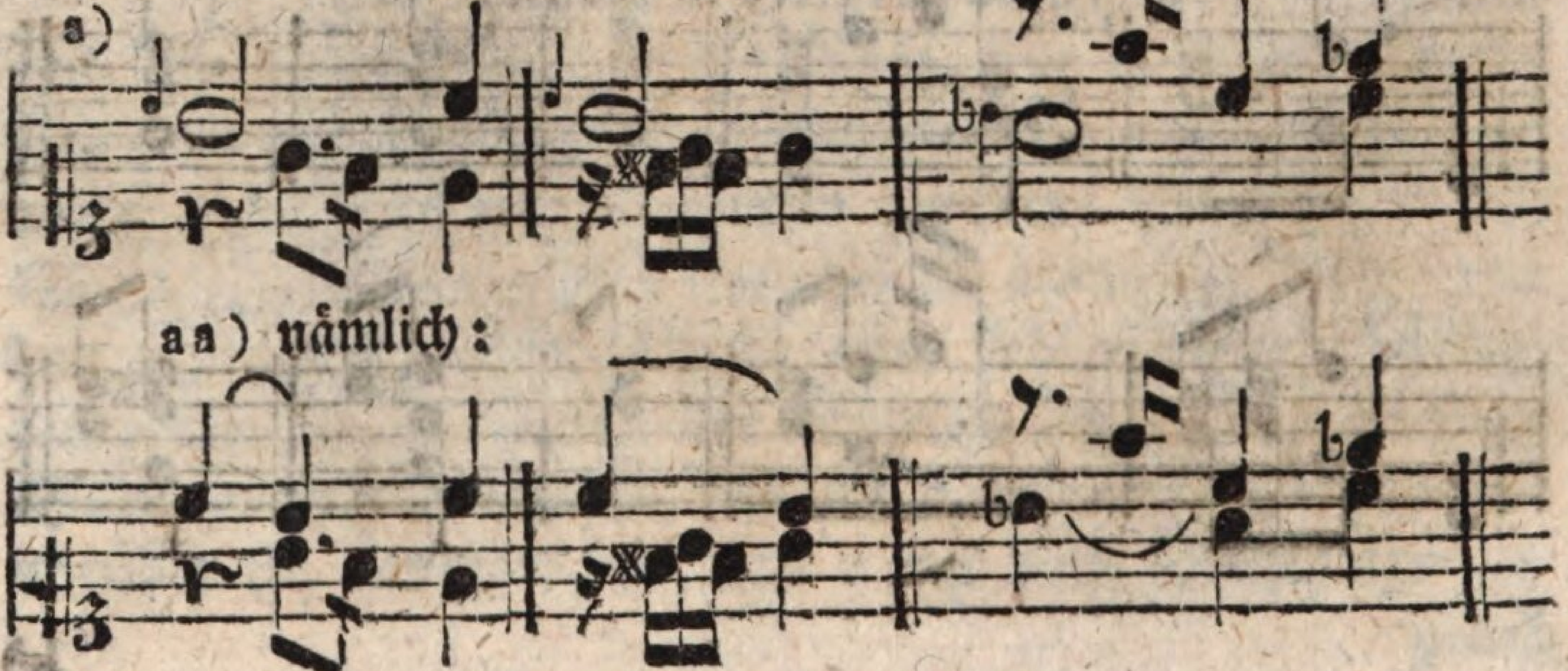

h)

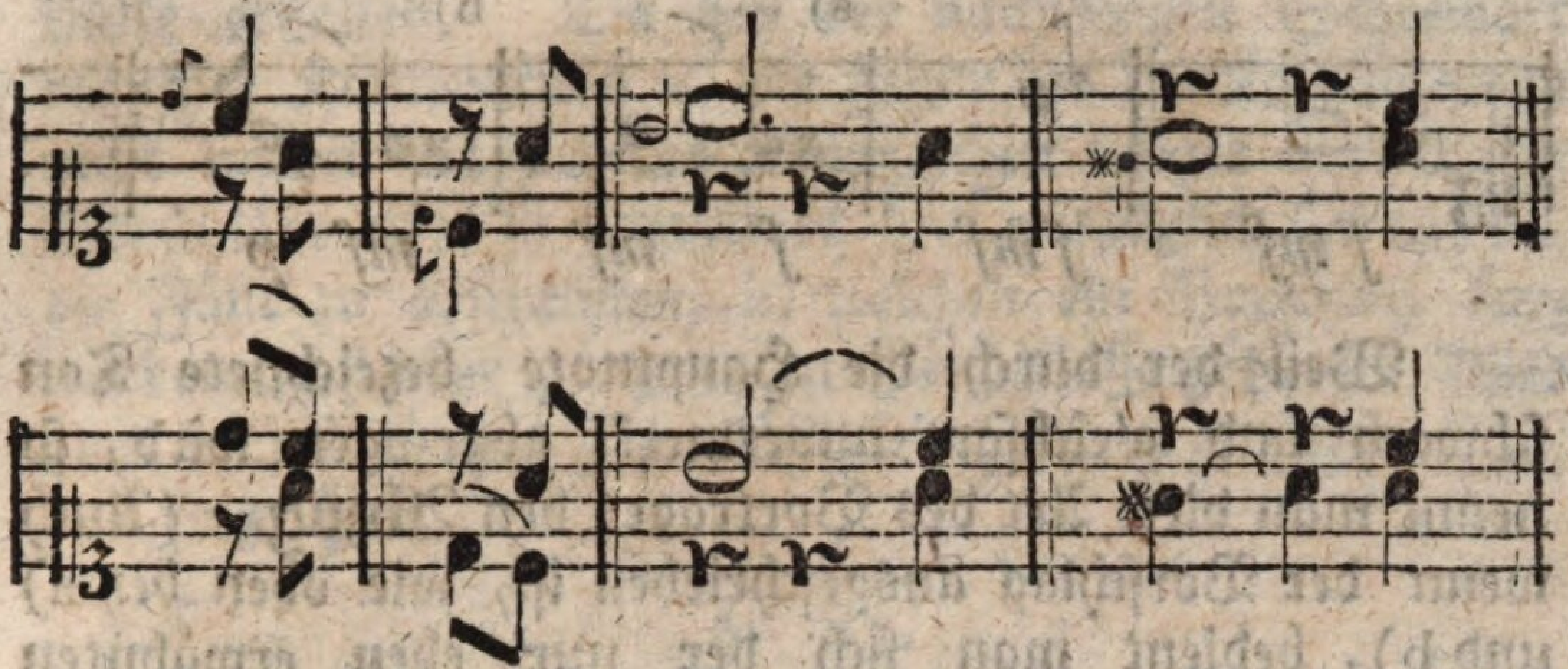



§. 11.

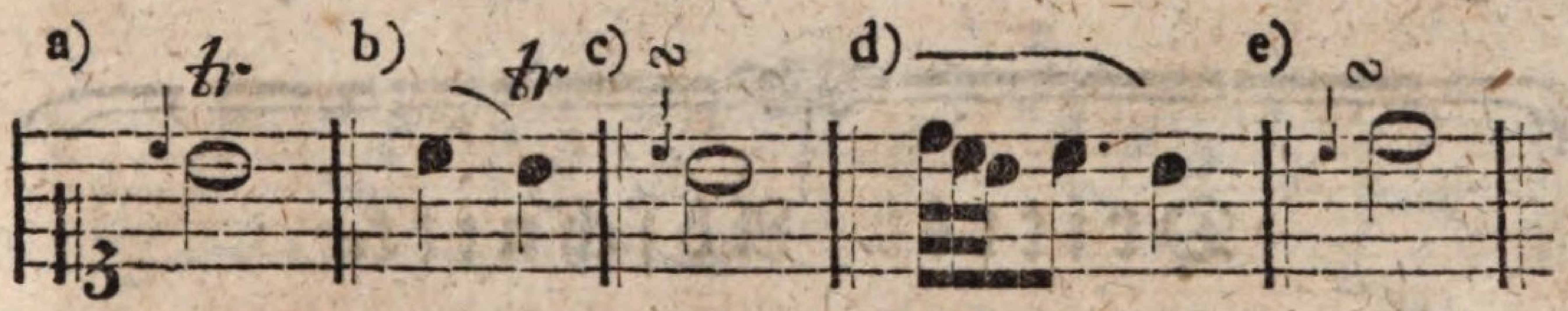
Soll aber Eine Stimme später eintreten, als die Andere, so wird es durch beygefügte Pausen bestimmt, wie in den nachstehenden Beyspielen a). Die Vorschläge erhalten dessen ungeachtet die ihnen zukommende Geltung aa).





§. 12.

Wenn nach einem Vorschlage über der Hauptnote eine Manier steht a), so behält der Vorschlag dennoch seine gehörige Dauer, und die Manier fällt in die Zeit der Hauptnote b). Steht aber die Manier über dem **Vorschlage** c), so wird sie auch beym Eintritte des Vorschlages gespielt d). Nur alsdann, wenn die Manier **zwischen** dem Vorschlage und der Hauptnote steht e), wird die Manier erst nach dem Vorschlage d. h. kurz vor der Hauptnote angebracht.



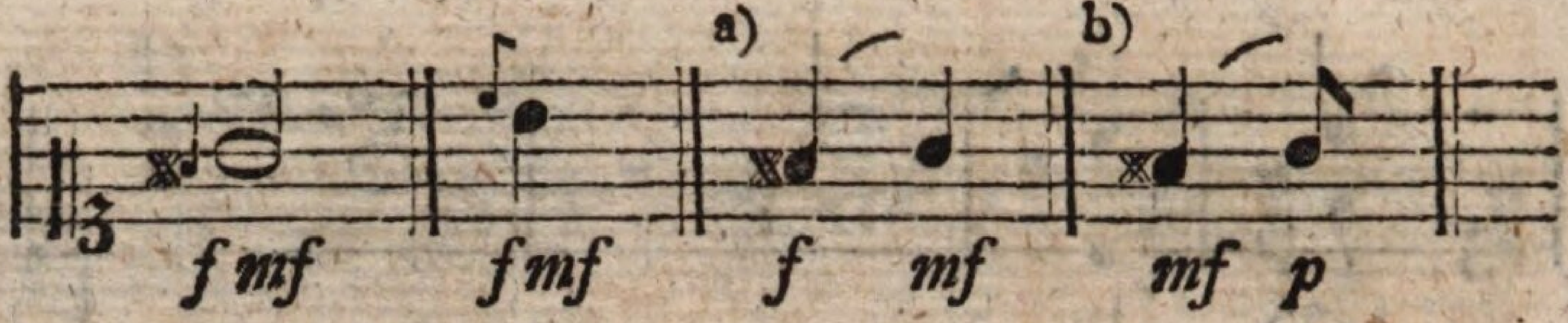

Von den Manieren selbst im folgenden Kapitel.

§. 13.

In Absicht auf den **Vortrag** aller der erwähnten veränderlichen Vorschläge hat man folgende zwey Regeln zu beobachten:

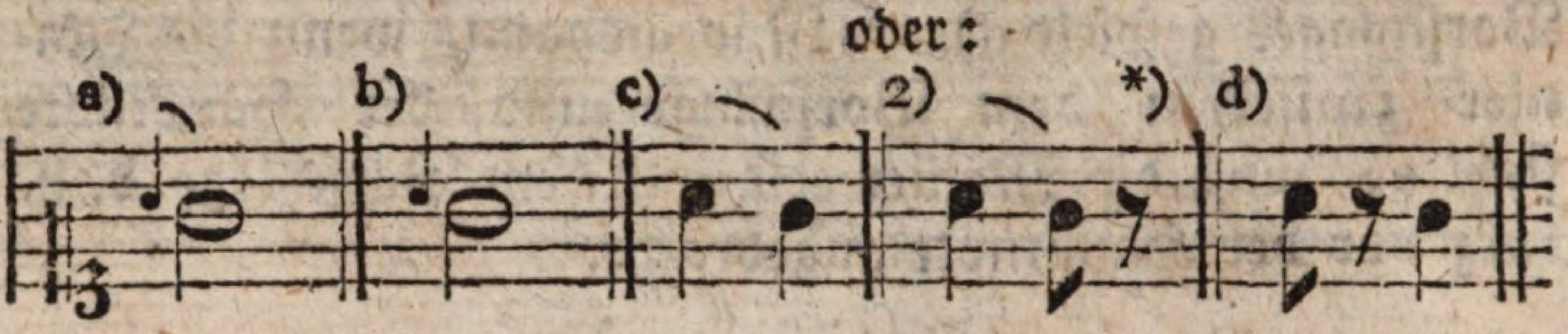
1) Jeder veränderliche (lange) Vorschlag muß stärker angegeben werden, als der folgende (vermittelst einer Hauptnote angedeutete) Ton selbst, also ungefähr so:

a)




Weil der durch die Hauptnote bezeichnete Ton schwach und gleichsam unvermerkt abgezogen wird, so nennt man diese Art des Vortrages den Abzug. (Auch wenn der Vorschlag ausgeschrieben ist, wie oben bey a) und b), bedient man sich der nur eben erwähnten Spielart.)

2) Jeder Vorschlag muß an den folgenden Ton geschleift (gezogen) werden, es mag ein Bogen darüber stehen a), oder nicht b). Fehlerhaft wäre also der Vortrag bey d), da hingegen die bey c) angezeigten beyden Arten der Ausführung, richtig sind.




## Dritter Abschnitt.

### Von den unveränderlichen Vorschlägen.

§. 14.

Es ist bereits oben (§. 4.) erinnert worden, daß die unveränderlichen Vorschläge nur einen sehr kleinen, fast unmerklichen, Theil von der Dauer der folgenden Note

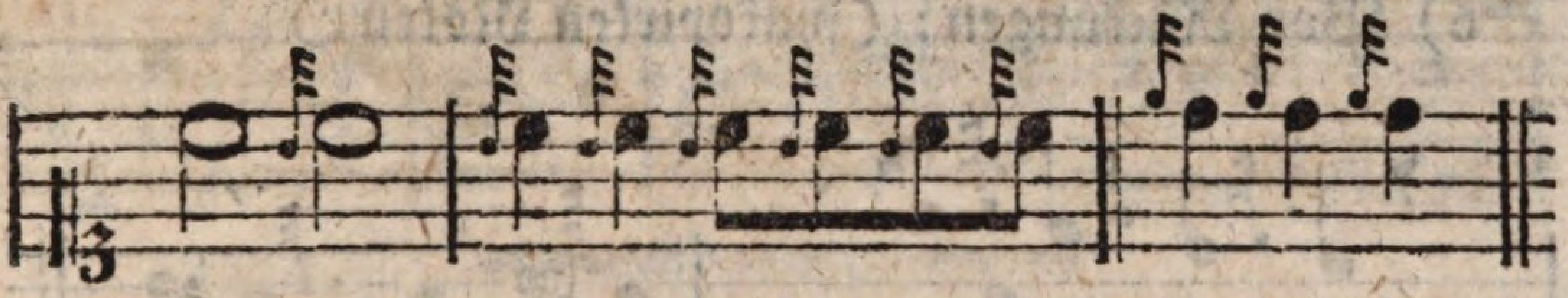
*) Dieses hier durch eine Pause angedeutete Absetzen würde ich nur bey solchen Stellen erlauben, womit zugleich ein Gedanke geendigt wird, d. h. nach einem Tonschlusse, oder bey dem Ende eines kleinern musikalischen Ruhepunktes.

Note erhalten. Da bey der nachlässigen Schreibart mancher Komponisten ꝛc. die Figur des kleinen Nötchens nicht immer ein sicheres Kennzeichen langer oder kurzer Vorschläge ist: so kommt es hier vorzüglich darauf an, die Fälle zu bestimmen, in welchen ein Vorschlag kurz werden muß oder zur zweyten Hauptklasse gehört. Alles was ich mit einiger Zuverlässigkeit hiervon zu sagen weiß, das folgt hier.

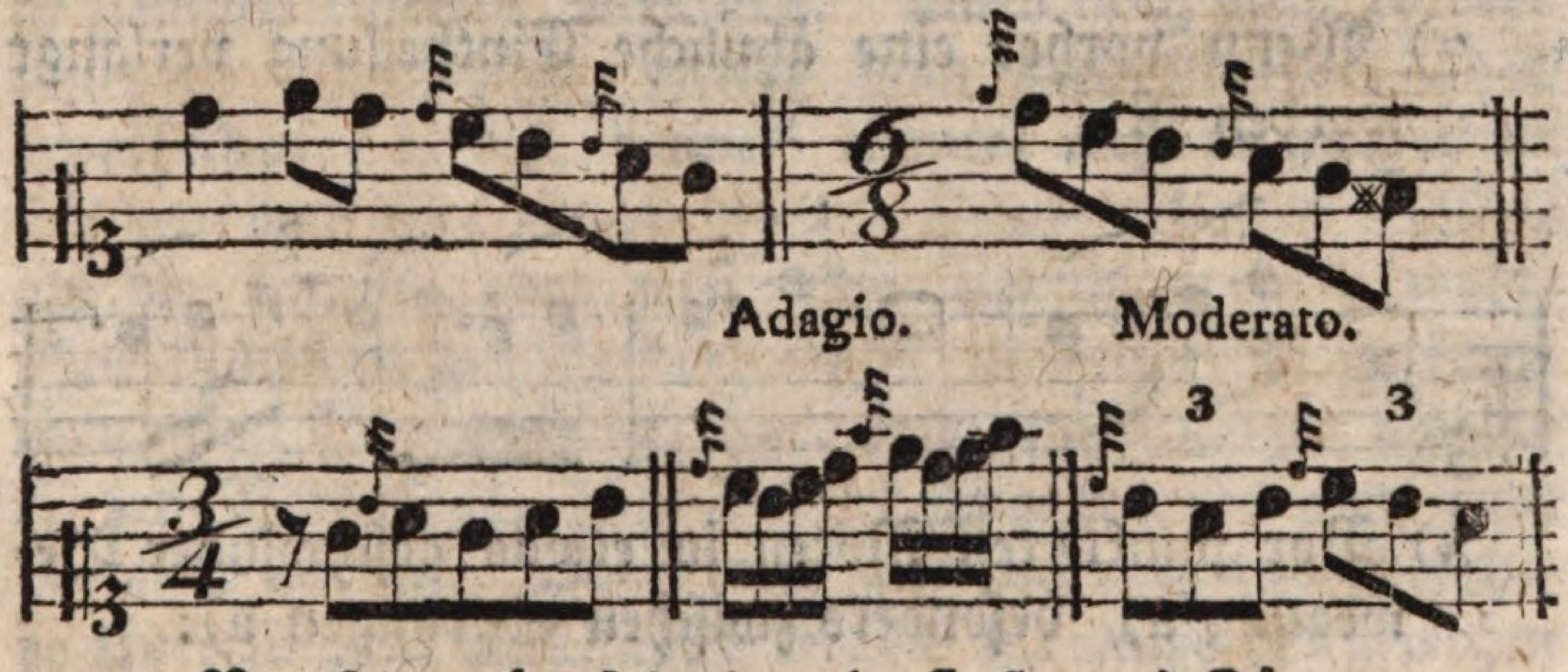
§. 15.

Unveränderlich oder von kurzer Dauer sind alle Vorschläge:

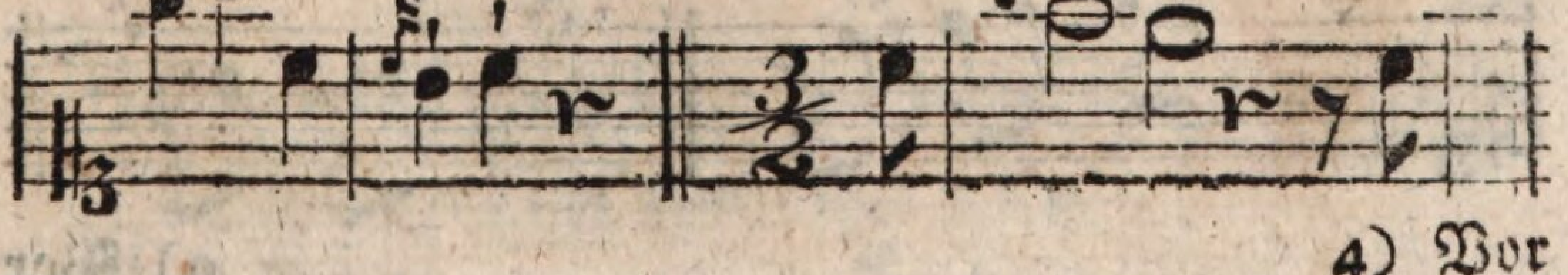
1) Welche vor einer mehrmals wiederholten Note (c, c, c ꝛc.) stehen:



2) Vor einer (besonders etwas kurzen) Note, nach welcher mehrere von gleicher Geltung folgen; mithin auch vor Triolen ꝛc.

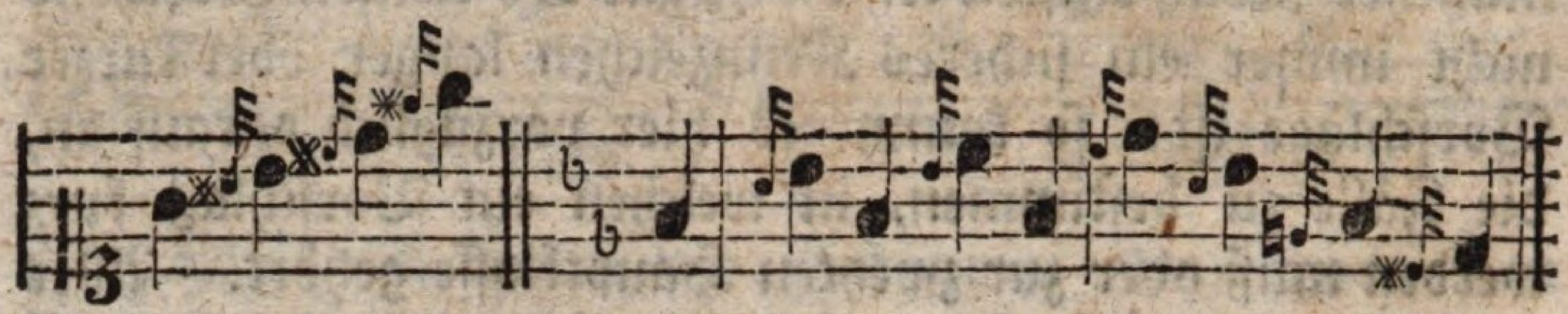



3) Vor kurz abzusetzenden (gestoßenen) Tönen:

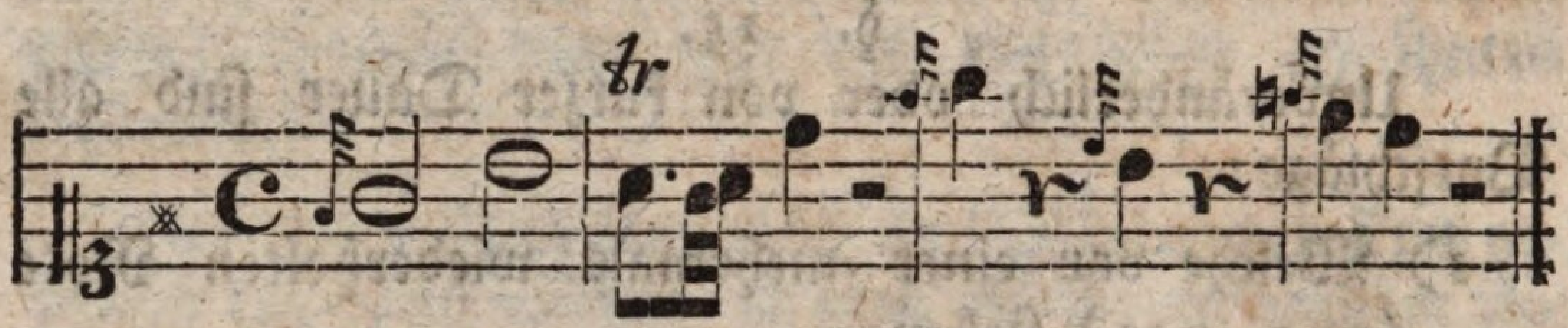


4) Vor

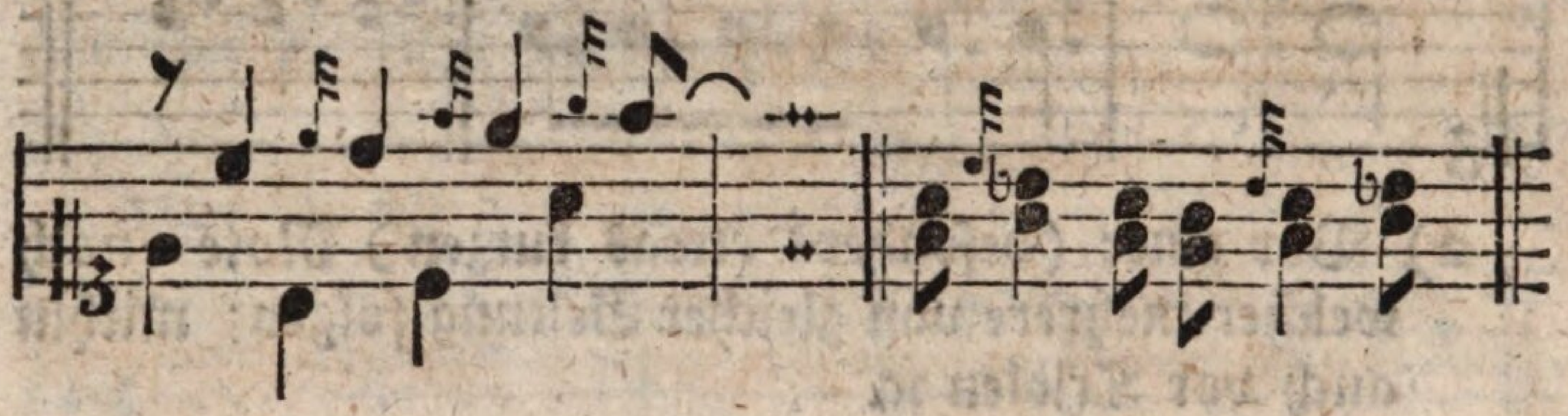
4) Vor Sprüngen:



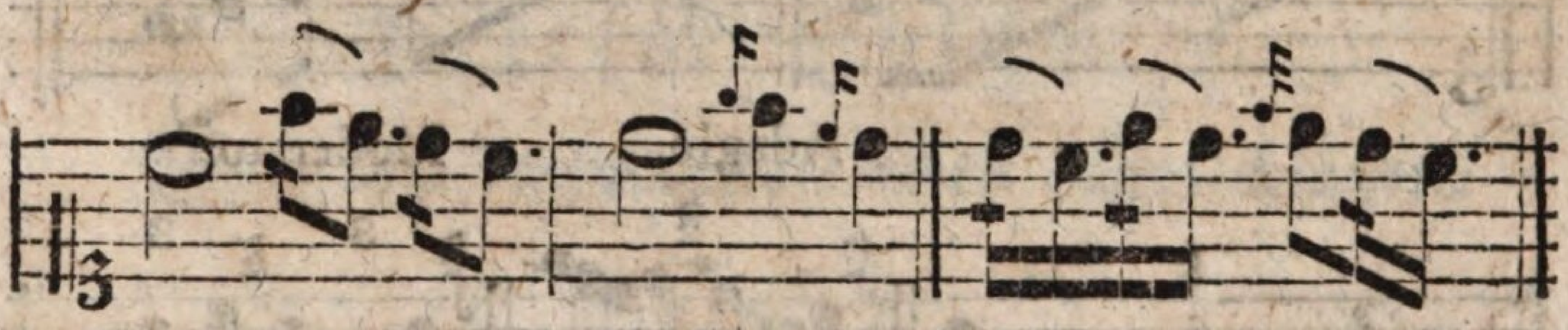
5) Zu Anfange eines Satzes, oder eines einzelnen Gedankens rc. desgleichen nach Pausen:



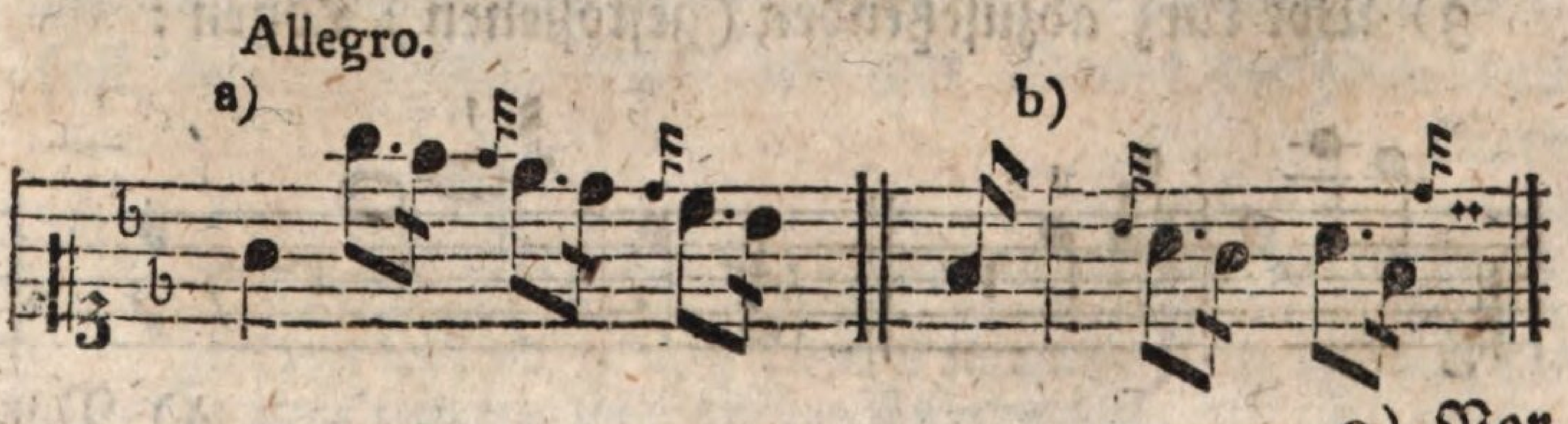
6) Vor Rückungen: (synkopirten Noten:)



7) Wenn vorher eine ähnliche Eintheilung verlangt worden ist:

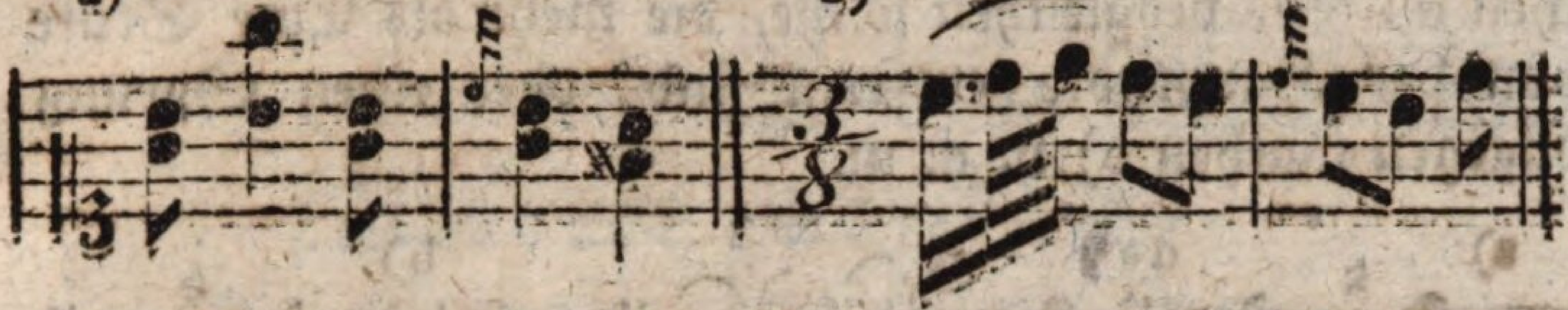


8) Vor punktirten Noten in etwas geschwinder Bewegung a), besonders zwischen Sprüngen a):

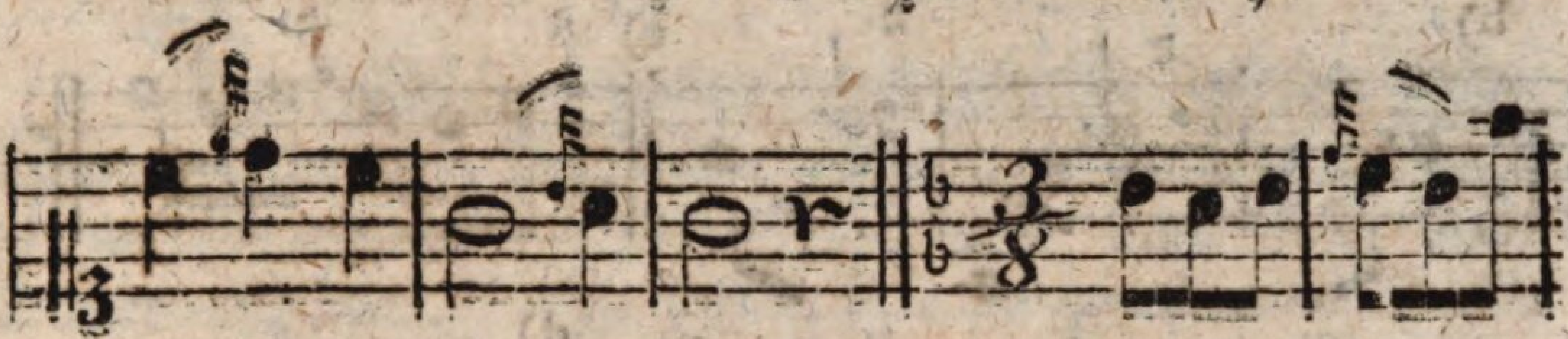


9) Vor Einschnitten a) *), und zwar vorzüglich alsdann, wenn durch einen etwas längern Vorschlag in diesem Falle eine Monotonie (fehlerhafte Eintönigkeit) entstände, wie bey b):

a) b)



10) Wenn der Gesang eine Stufe steigt, und sogleich wieder in den vorigen Ton zurück tritt *):

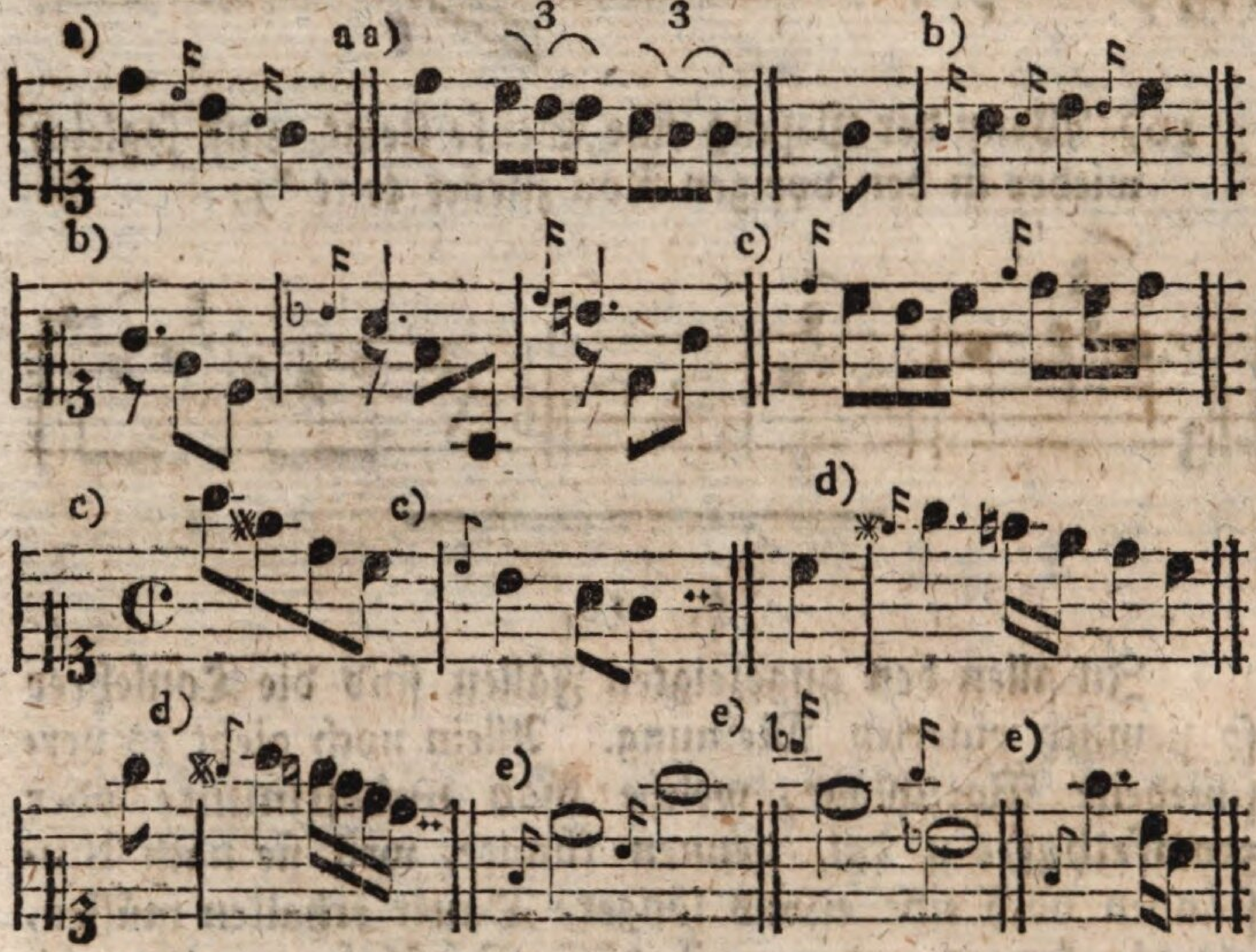


§. 16.

In allen den angezeigten Fällen sind die Tonlehrer so ziemlich einerley Meinung. Allein noch giebt es verschiedene Vorschläge, welche man unbestimmte oder zweifelhafte u. dgl. nennen könnte, weil sie nach Umständen doch eine etwas längere Dauer erhalten müssen, als die kurzen, oder weil diese Vorschläge auch wohl, ohne Rücksicht der Verbindung ꝛc. in welcher sie vorkommen, von Einigen lang, oder doch etwas länger als die kurzen Vorschläge, von Andern hingegen nur ganz kurz verlangt werden. Ohne mich hier auf eine ausführlichere Untersuchung einzulassen, zeichne ich einige der gewöhnlichsten Fälle von dieser Art aus, damit der lernende wenigstens die merkwürdigsten Vorschläge kenne, welche zu den

*) Diese beyden Regeln leiden schon häufige Ausnahmen z. B. in langsamer Bewegung, oder wenn nach dem Vorschlage (über der Hauptnote) eine Manier folgt u. s. w.

den zweifelhaften gehören. Ich rechne hierunter vorzüglich die Vorschläge vor Terzen im Absteigen a) *), vor mehreren aufsteigenden Sekunden b), vor einer Note, nach welcher zwey nur halb so kurze folgen c), ferner verschiedene Vorschläge mit zufälligen Versetzungszeichen d) **), desgleichen solche, die mehr als Eine Stufe von der Hauptnote entfernt sind, oder einen Sprung dagegen machen e) u. a. m.




Diejenigen Vorschläge, welche etwa aus harmonischen Gründen nicht die ihnen außerdem zukommende Dauer erhalten dürfen, kann ich in einem, zunächst für Anfänger bestimmten, Auszuge wohl mit Recht ganz übergehen.

„Es

*) Diese Vorschläge werden jedoch fast einstimmig kurz verlangt. Nur im Adagio erhalten sie ungefähr den dritten Theil von dem Werthe der (folgenden) Hauptnote, wie oben bey aa).

**) Zufällig heißen eigentlich nur diejenigen Intervalle, welche nicht in der diatonischen Tonleiter desjenigen Tones enthalten sind, woraus das Stück geht, oder worein ausgewichen worden ist. Folglich sind die Töne cis, fis und gis in C dur zufällig, in A dur aber nicht.

„Es ist nicht möglich (schreibt Agricola) alle und jede Stel„len, welche Vorschläge erfordern, und von was für Gel„tung diese Vorschläge seyn müssen, ganz genau durch „Regeln zu bestimmen. Es bleibt immer etwas willkühr„liches dabey übrig, welches von dem Geschmacke und „der Empfindung des Tonsetzers oder Ausführers ab„hängt ꝛc.“

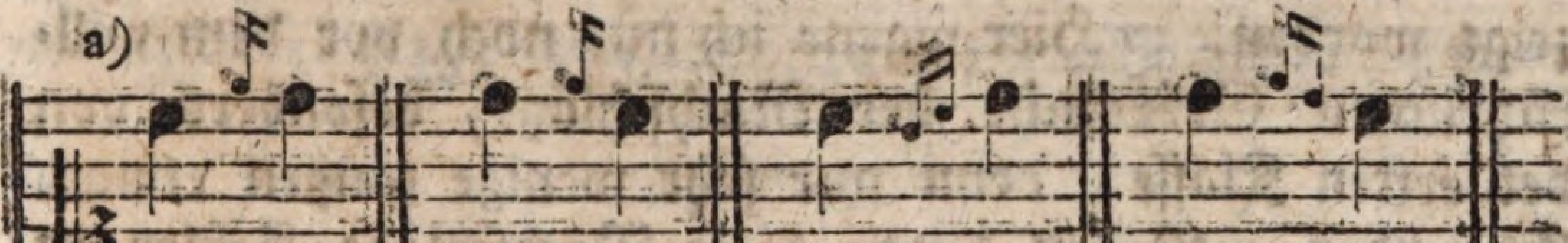
# Vierter Abschnitt.

## Von den Nachschlägen.

### §. 17.

Nachschläge nennt man gewisse durchgehende Töne, welche nach der Anm. zu §. 3. allemal in die Zeit der vorhergehenden Note fallen, oder von dieser ihre Dauer erhalten. In sofern sind sie gewissermaßen als das Gegentheil von den Vorschlägen anzusehen. Beyde Arten werden aber häufig mit einander verwechselt, weil man auch die Nachschläge oft durch kleine Nötchen andeutet, und kein Unterscheidungszeichen hinzufügt, wie hier:

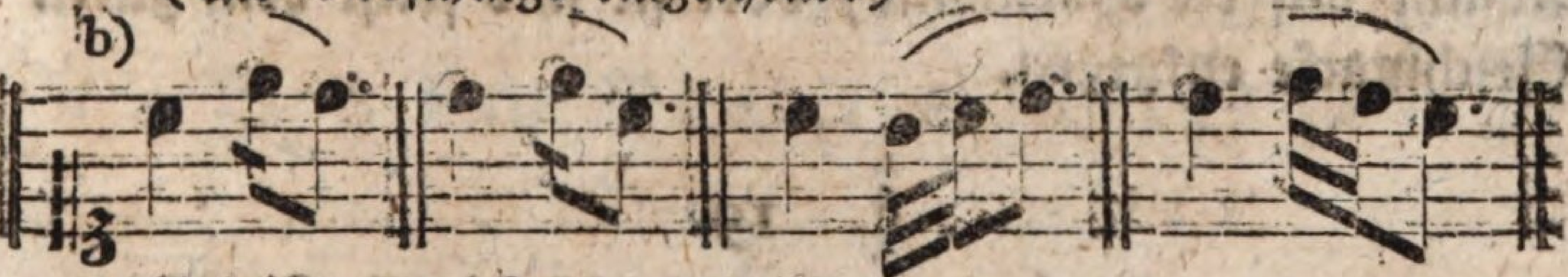
a)



*)

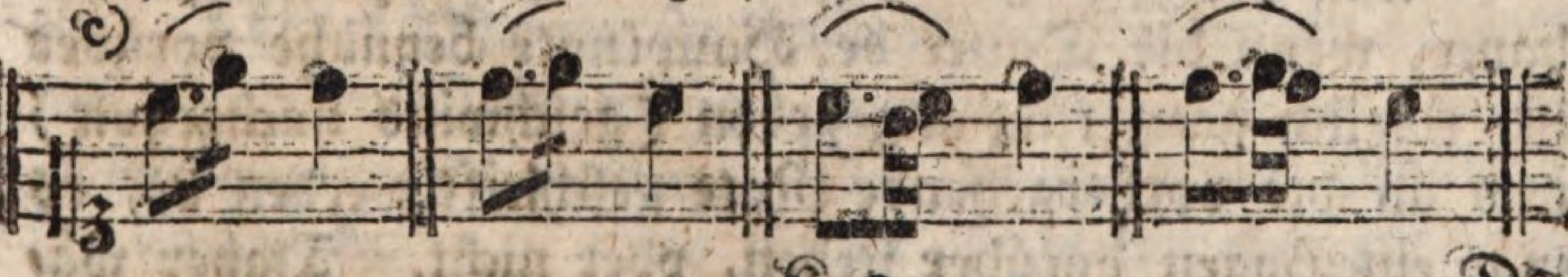
(Als Vorschläge eingetheilt:)

b)



(Als Nachschläge eingetheilt:)

c)





*) Vorschläge von zwey durch kleine Nötchen bestimmten Tönen werden in dem folgenden Kapitel unter eigenen Benennungen vorkommen.

Da durch die unbestimmte Schreibart bey a) leicht eine fehlerhafte Ausführung entstehen kann, so ist es auf jeden Fall sicherer, wenn die Nachschläge durch gewöhnliche Noten bezeichnet und gehörig in den Takt eingetheilt werden c), wie es denn jetzt auch größtentheils geschieht.

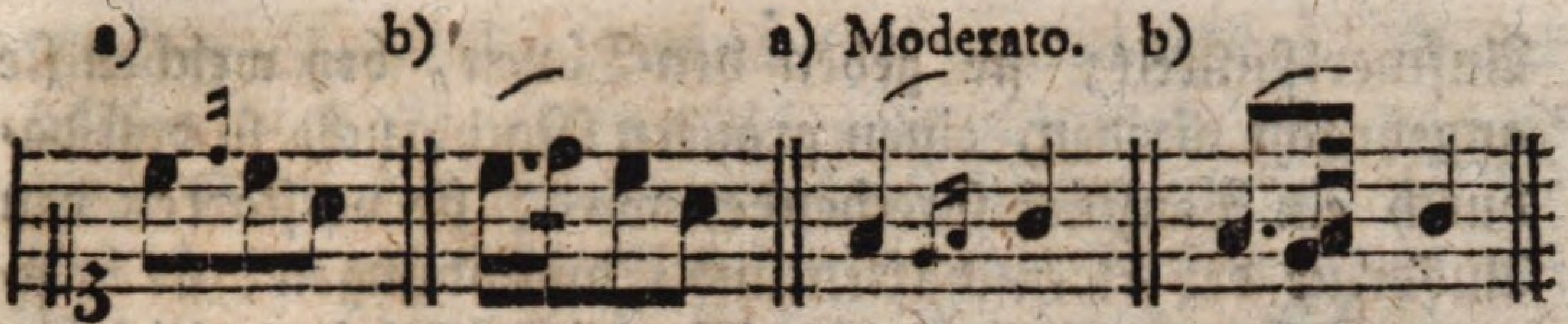
Anm. Einige glauben, die erwähnte Zweydeutigkeit könne dadurch vermieden werden, wenn man die so genannten Häkchen der kleinen Noten, im Fall sie einen Nachschlag bezeichnen sollen, vorwärts kehrte, wie hier: ; allein dieses Merkmal findet nur bey den ohnedies seltenern einfachen Nachschlägen statt, und ist daher nicht allgemein anwendbar.

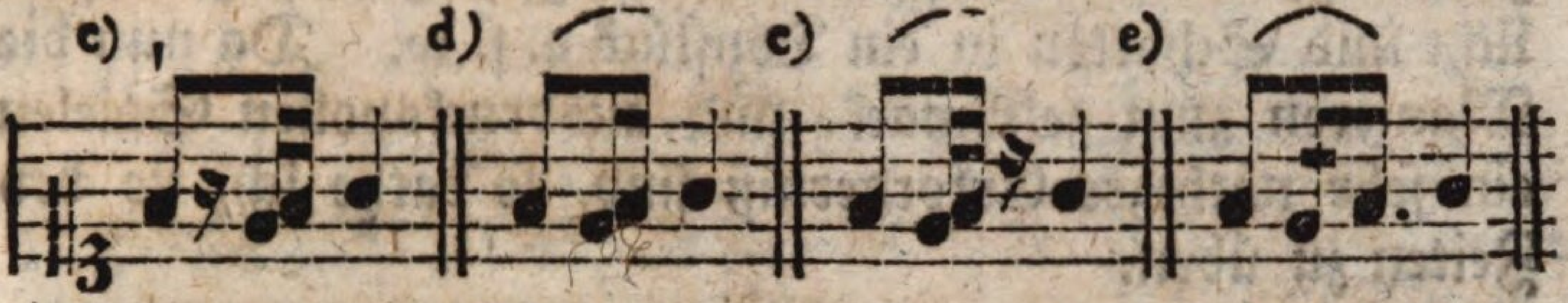
## §. 18.

Man pflegt die Nachschläge in zwey Hauptklassen einzutheilen. In die erste gehören diejenigen Nachschläge, welche nur aus **Einer** Note bestehen, und in sofern **einfache** heißen. Die Nachschläge von zwey Noten oder die **doppelten** machen die zweyte Klasse aus. Beyde Arten sind in der ersten Notenreihe zu §. 17. angezeigt worden. Hier warne ich nur noch vor dem willkührlichen Gebrauche der Nachschläge, besonders von der ersten Klasse; denn nur sehr wenige taugen etwas. Entweder entstehen durch diese Nachschläge Fehler in Absicht auf die Harmonie, oder sie sind sonst dem guten Geschmacke entgegen.

## §. 19.

Alle Nachschläge müssen ohne Ausnahme erst alsdann, wenn die Dauer der Hauptnote beynahe vorüber ist, folglich ganz kurz angegeben (geschwind nachgeholt) und an die vorhergehende Note geschleift werden b), es mag ein Bogen darüber stehen, oder nicht. Daher wäre die Ausführung bey c) falsch.




Besonders ist das Pausiren und Verweilen zwischen dem Nachschlage und der folgenden Hauptnote, in den Beyspielen e), ganz wider die Absicht des Komponisten. Noch eher wäre in geschwinder Bewegung die Eintheilung bey d) zu erdulden.

Einige besondere Bemerkungen über den doppelten Nachschlag werden schicklicher beym Triller vorkommen.

# Viertes Kapitel.

## Von den wesentlichen Manieren.

### Erster Abschnitt.

### Von den Manieren überhaupt.

§. 1.

Unter Manieren versteht man diejenigen größern oder kleinern Verzierungen, welche statt gewisser simpeln Töne angebracht werden. Der Nutzen dieser Manieren ist mannigfaltig. Sie tragen ein Merkliches zur Verschönerung der Melodie bey; sie beleben den Gesang und machen ihn zusammenhängender; sie unterhalten die Auf-

Aufmerksamkeit; sie geben den Tönen, bey welchen sie angebracht werden, einen größern Nachdruck, so daß dadurch ein Tonstück sprechender wird; sie verstärken den Ausdruck der Leidenschaften und Empfindungen; sie bringen, außer der nöthigen Mannigfaltigkeit, gleichsam Licht und Schatten in ein Tonstück u. s. w. Da nun die Manieren zum geschmack- und ausdrucksvollen Spielen ein sehr nöthiges Erforderniß sind, so rathe ich, sie bey Zeiten zu üben.

§. 2.

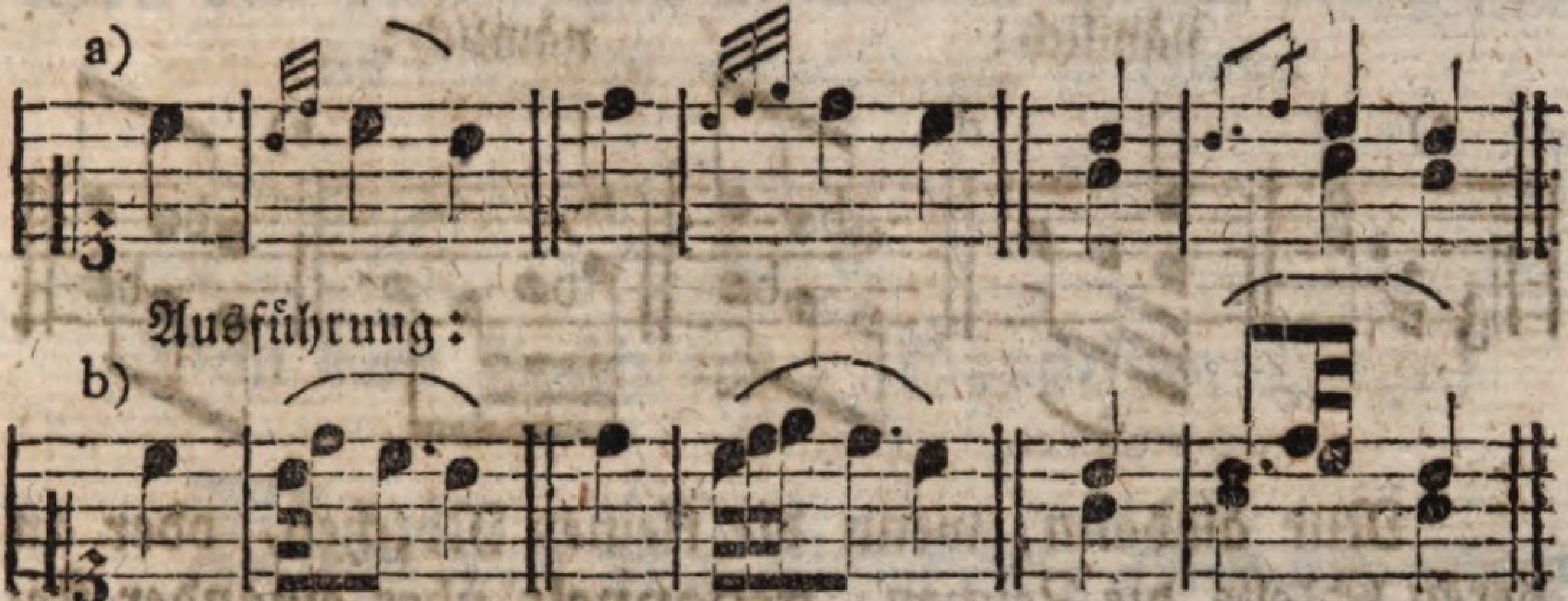
Man pflegt gewöhnlich alle Manieren in zwey Hauptklassen einzutheilen. Diejenigen Manieren, welche ihre eigenen Benennungen haben, z. B. der Triller, der Doppelschlag u. s. w. heißen **wesentliche**. Sie gehören in die erste Klasse, und werden gemeiniglich von den Komponisten selbst vorgeschrieben. Außer diesen wesentlichen Manieren giebt es noch größere Verzierungen, welche von dem Spieler erfunden oder doch nur selten vorgeschrieben werden. Sie machen die zweyte Hauptklasse aus, und bestehen oft aus vielen Tönen, Läufern u. dgl. Da diese weniger bestimmten Manieren größtentheils von der Willkühr des Spielers abhängen, so mögen sie **zufällige** oder **willkührliche Verzierungen** heißen. In dem gegenwärtigen Kapitel schränke ich mich bloß auf die erste Hauptklasse ein. Diese zerfällt wieder in zwey Abtheilungen. Zur ersten Abtheilung gehören die wesentlichen Manieren, welche durch zwey bis drey **kleine Nötchen** angedeutet werden. Die Manieren der zweyten Abtheilung haben ihre bestimmte Zeichen, z. B. ~~, ~, *tr* rc.

§. 3.

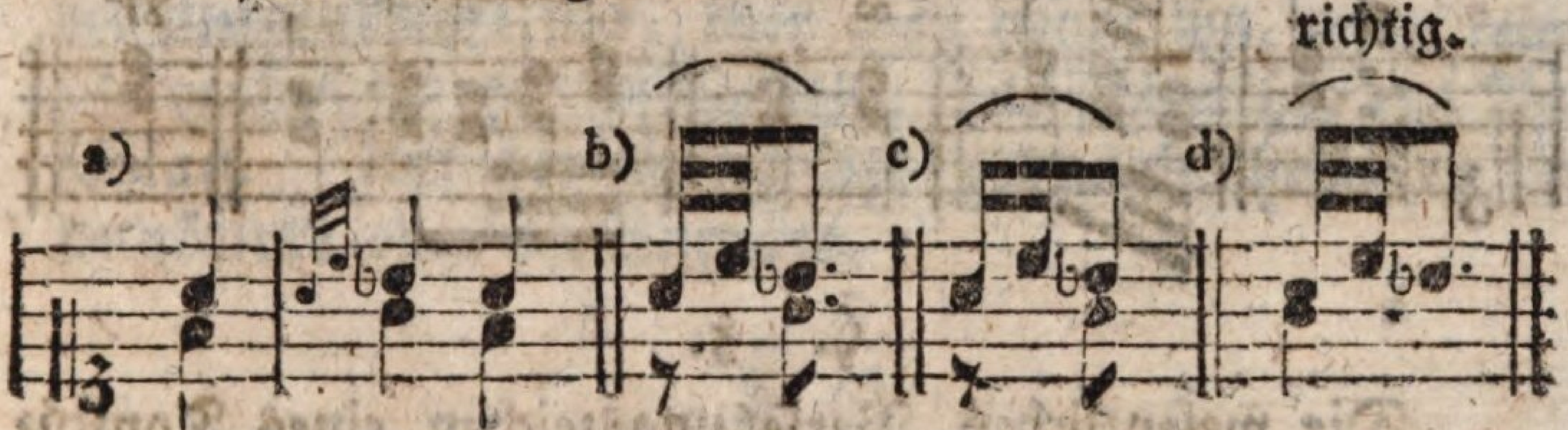
Alle durch kleine Nötchen angedeutete Manieren, (nur die im vorhergehenden Kapitel erwähnten Nachschläge ausgenommen,) erhalten ihre Dauer rc., nach

Art

Art der Vorschläge, von der folgenden Note. Daher dürfen diese Manieren nicht eher eintreten, bis man an ihrer Stelle die Hauptnote selbst spielen würde, wie die bey b) bemerkte Ausführung zeigt. Auch werden die Manieren größtentheils an ihre Hauptnote geschleift.

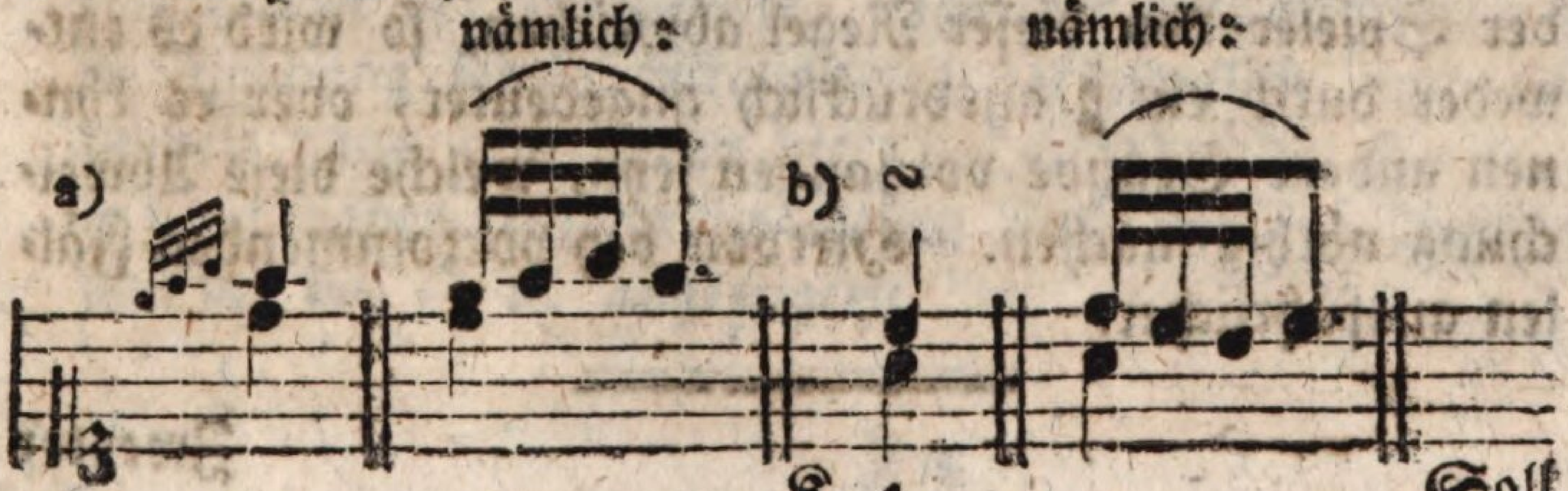



Bey dieser Gelegenheit warne ich vor der nachstehenden ziemlich gewöhnlichen, aber fehlerhaften Ausführung bey b) und c). Alles, was ich im 10ten Paragraphen des vorhergehenden Kapitels gesagt habe, das paßt, unter veränderten Umständen, ebenfalls auf die durch kleine Nötchen angedeuteten Manieren, und kann also hierbey statt einer nähern Erklärung dienen.

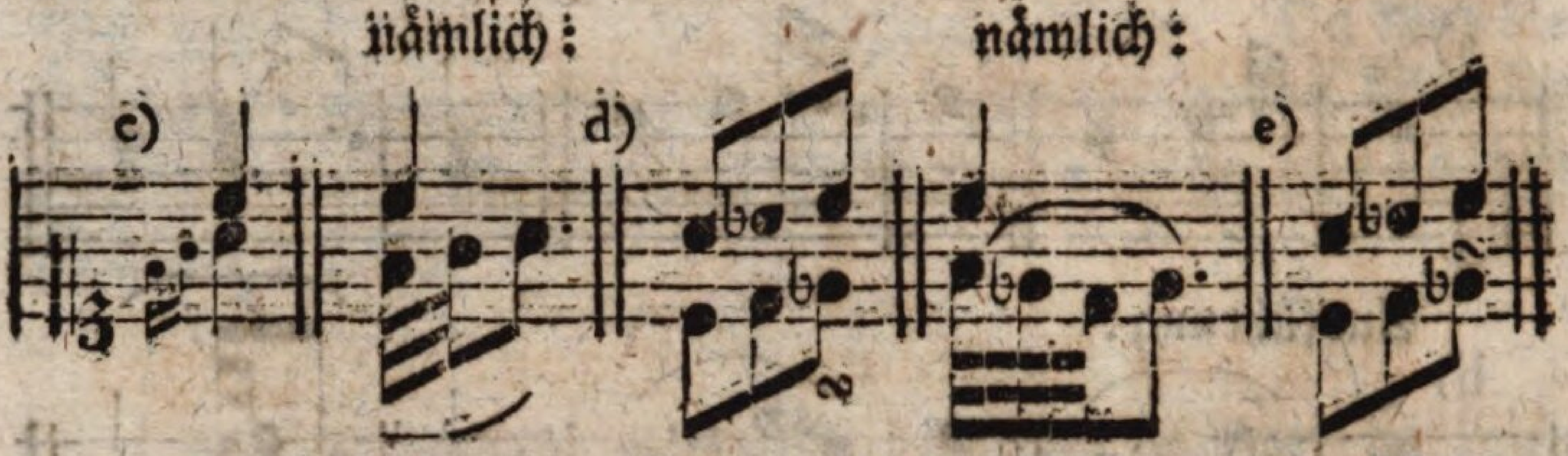



§. 4.

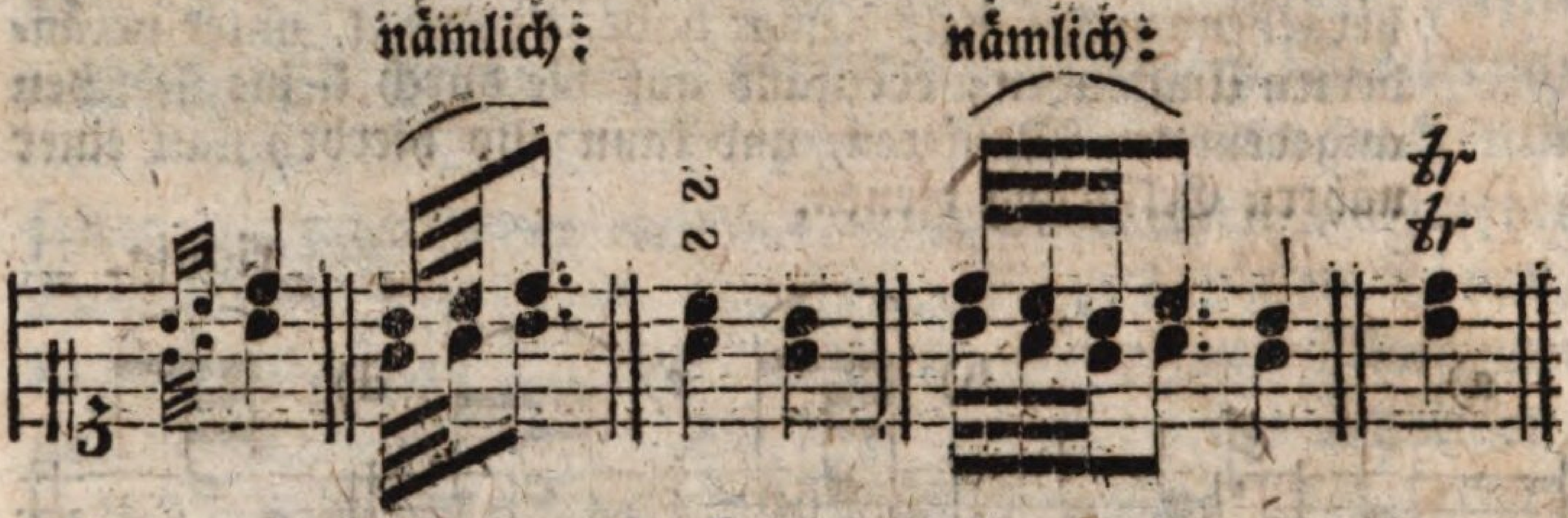
Die Manieren, welche vor a) oder über b) zwey- und mehrstimmigen Griffen stehen, beziehen sich bloß auf die Oberstimme, z. B.



Soll aber die Manier in der tiefern Stimme angebracht werden, so sind die kleinen Nötchen abwärts gestrichen c), oder das Zeichen der Manier steht unter der tiefern Note d); allenfalls auch zwischen beyden Stimmen e) u. s. w.




Nur alsdann, wenn die kleinen Nötchen, oder an deren Stelle die Zeichen, gedoppelt über einander stehen, soll die Manier in beyden Stimmen angebracht werden. Z. B.




§. 5.

Die wesentlichen Versetzungszeichen eines Tonstückes beziehen sich nicht nur auf die Noten, sondern auch zugleich auf die Manieren. Wenn also in G dur ein Triller auf der Stufe e vorkommt, so heißt der höhere Ton dieser Manier nicht f, sondern fis u. s. w. Soll der Spieler von dieser Regel abweichen, so wird es entweder durch ein ♮ ausdrücklich angedeutet, oder es können andere Gründe vorhanden seyn, welche diese Abweichung nöthig machen. Hiervon bey vorkommenden Fällen ausführlicher.

---

Zweyter

# Zweyter Abschnitt.

## Von den wesentlichen Manieren, welche durch kleine Nötchen angedeutet werden.

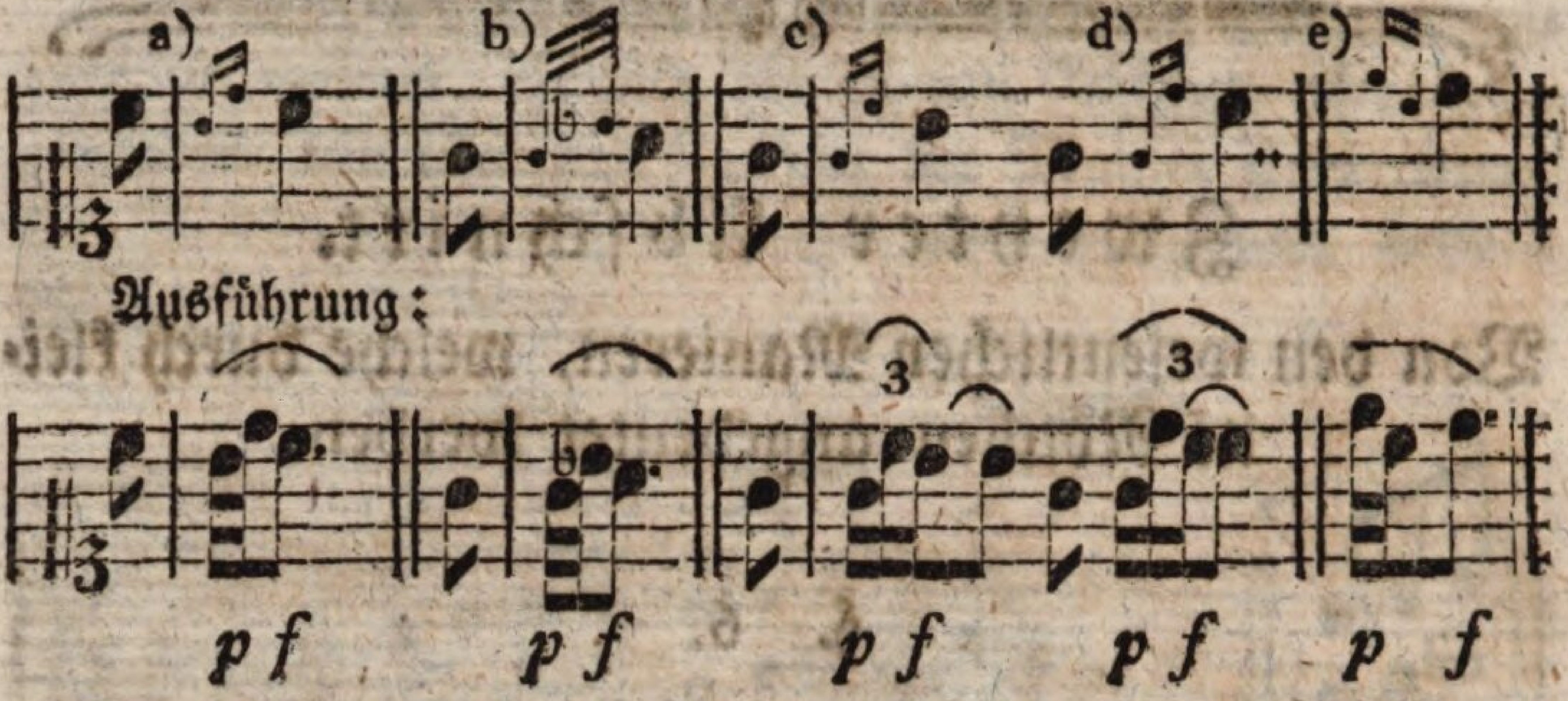
### §. 6.

### Von dem Anschlage. (Doppelvorschlage.)

Wenn man zwey Vorschläge, einen von unten und den andern von oben, zusammensetzt, so entsteht hieraus der so genannte Anschlag, welchen verschiedene Tonlehrer, in Rücksicht seiner Entstehung, nicht unschicklich den **Doppelvorschlag** nennen. Er wird auf zweyerley Art, nämlich **kurz** und **lang**, gebraucht. Im erstern Falle kommt er gewöhnlich unter dem Beynamen der **unpunktirte** vor, oder man nennt ihn, wenn keine Verwechselung zu besorgen ist, nur schlechthin den Anschlag. Auf die zweyte Art gebraucht heißt er der **punktirte** oder **verlängerte**.

### §. 7.

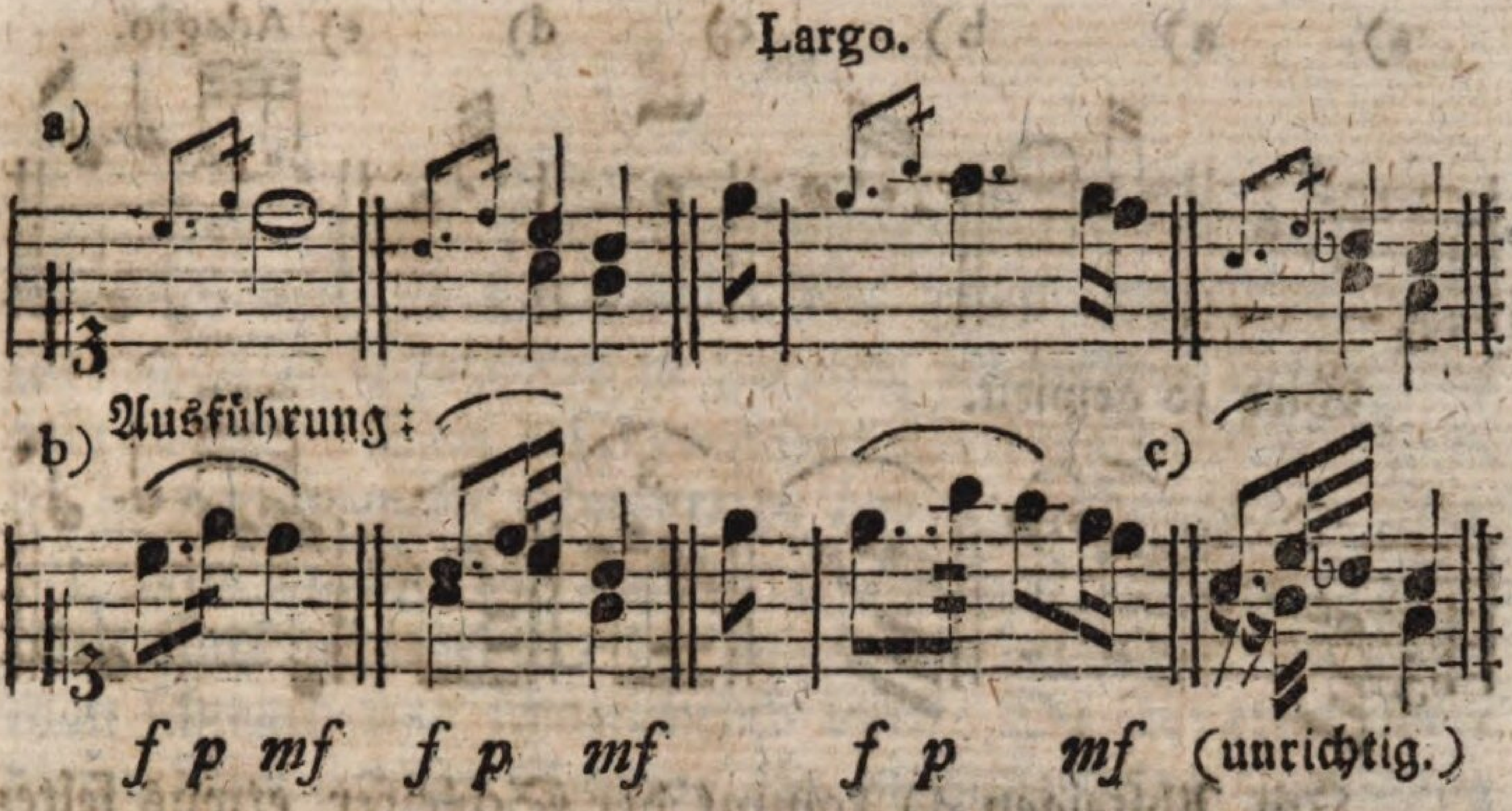
Der **kurze** oder **unpunktirte** Anschlag hat am gewöhnlichsten den Ton unter und über der (folgenden) Hauptnote zu Vorschlägen a); wenigstens bleibt der zweyte Vorschlag immer unverändert, nämlich die Sekunde über der Hauptnote. Nur der erste Vorschlag ist in Ansehung seines Standortes veränderlich, und wiederholt dann und wann die vorhergehende Hauptnote b); daher entsteht in diesem Falle oft ein Anschlag von der bey c) ꝛc. angezeigten Art.




Der unter der zweyten Notenreihe beygefügte Vortrag zeigt, daß diese Anschläge insgesammt schwächer angegeben werden, als die folgende Hauptnote. Die geschwindere oder etwas langsamere Ausführung dieser Manier hängt größtentheils von dem Standorte des ersten kleinen Nötchens ab. Verhält sich dies zu der folgenden Hauptnote nur wie eine Sekunde, so wird der Anschlag immer unverändert, nämlich geschwind, gespielt. Etwas langsamer trägt man diese Manier vor, wenn das erste kleine Nötchen von der folgenden Hauptnote mehrere Stufen entfernt ist, wie bey c) und d). Der Anschlag im Absteigen e) kommt selten vor.

§. 8.

Der **lange** oder **punktirte** Anschlag, welcher aus einem veränderlich langen und unveränderlich kurzen Vorschlage zusammengesetzt ist, erfordert eine mehr oder weniger langsame Ausführung, je nachdem der in einem Tonstücke herrschende Affekt mehr oder weniger zärtlich, traurig 2c. ist. Die eigentliche Dauer dieser Manier läßt sich daher nicht immer ganz genau bestimmen; indeß habe ich die gewöhnlichste Geltung derselben, nebst dem erforderlichen Vortrage, bey b) angezeigt.




(Man hüte sich auch hierbey vor den fehlerhaften Pausen in der zweyten Stimme c).

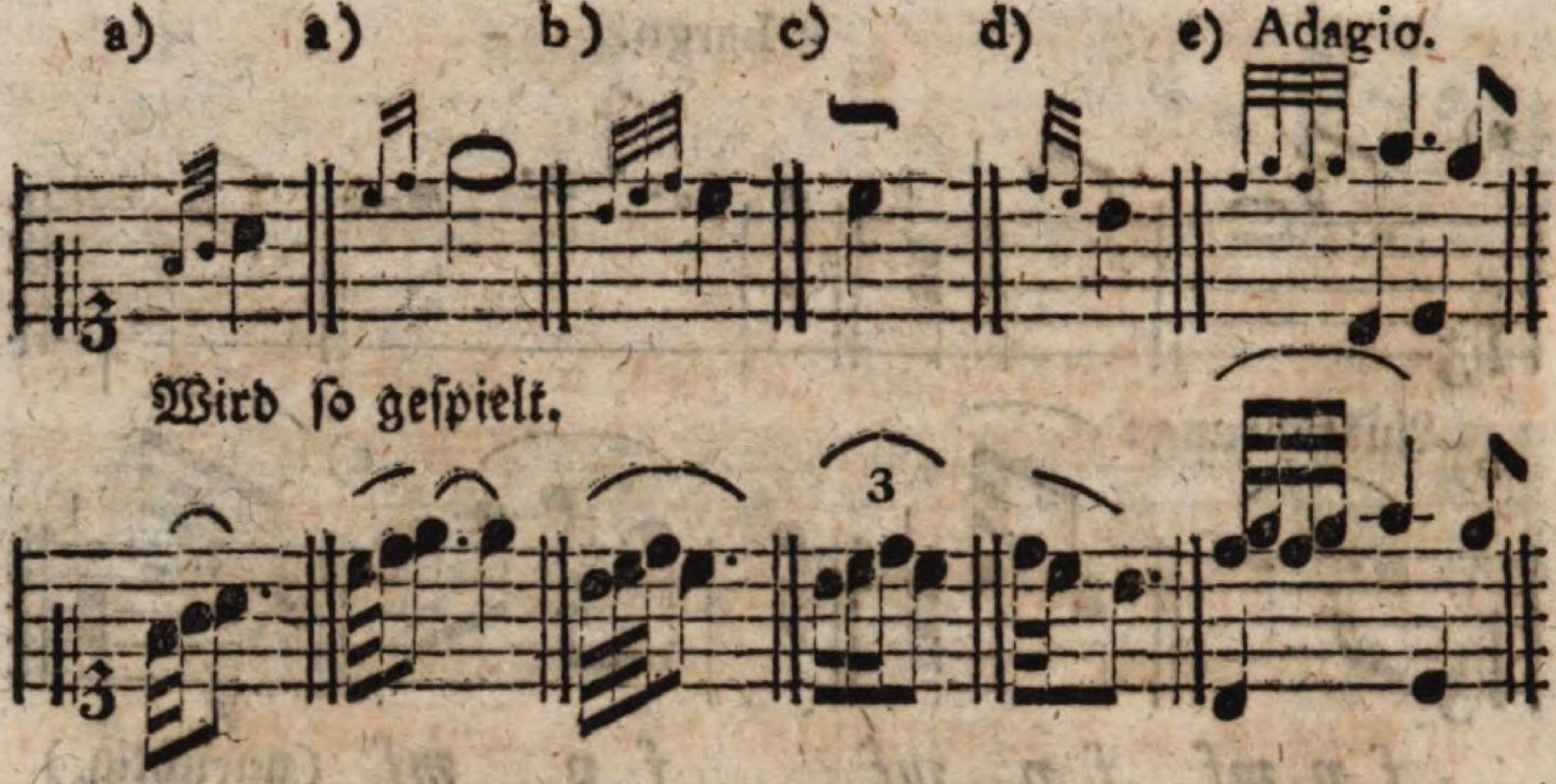
§. 9.

## Von dem Schleifer.

Der **Schleifer** (*Coulé*) besteht aus zwey oder drey stufenweise steigenden (oder fallenden) Vorschlägen, welche – wie schon die Benennung sagt – jederzeit an ihre Hauptnote geschleift werden, diese mag eine Stufe höher oder tiefer stehen, als der letzte Ton der erwähnten Manier.

§. 10.

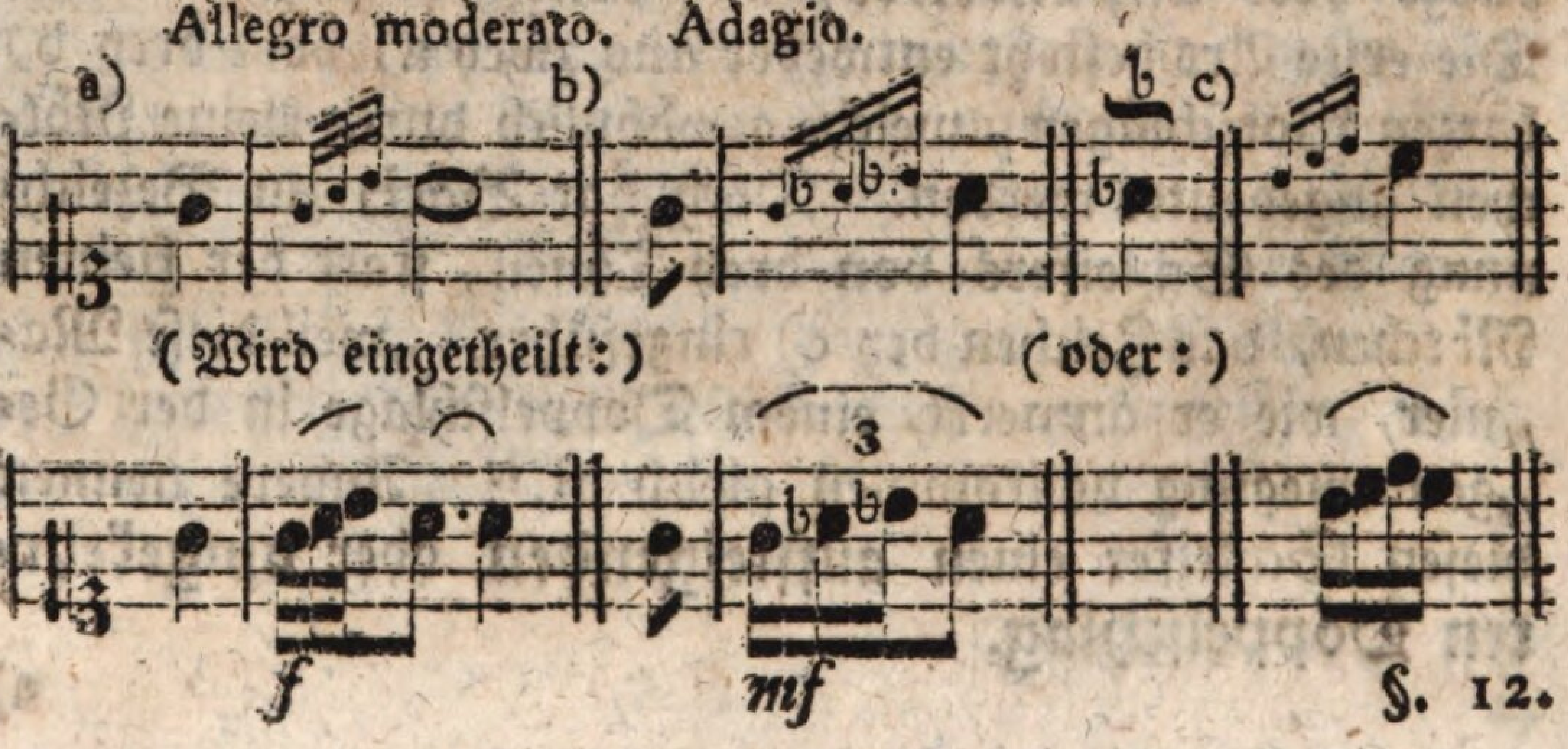
Es giebt zwey Hauptarten von Schleifern, nämlich **kurze oder unpunktirte**, und **lange oder punktirte**. Die erste Art besteht entweder aus zwey a) oder drey b) kurzen Vorschlägen, welche gewöhnlich durch kleine Nötchen angedeutet werden. Doch hat **Bach** zur Bezeichnung des Schleifers von drey Tönen, statt der kleinen Nötchen, das Zeichen bey c) eingeführt, „weil diese Manier, wie er anmerkt, einem Doppelschlage in der Gegenbewegung vollkommen gleich ist.“ Andere nennen diesen Schleifer einen **aufsteigenden** oder **umgekehrten Doppelschlag**.




Im Absteigen d) kommt der Schleifer etwas seltener vor. Der **verdoppelte** (**Doppel-**) **Schleifer** bey e) thut vorzüglich in langsamer Bewegung eine gute Wirkung.

### §. 11.

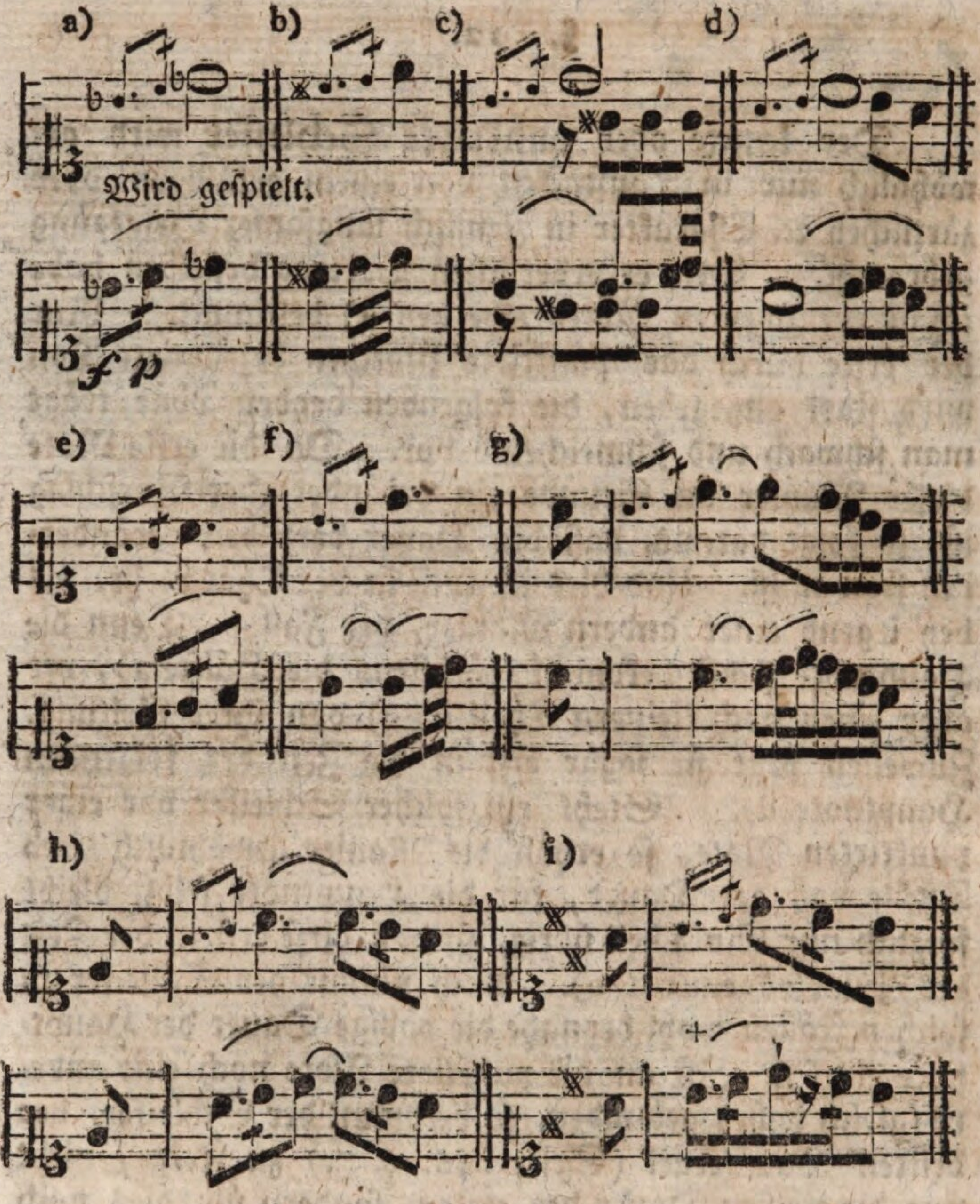
Der Schleifer von drey Tönen, oder der **umgekehrte** (**aufsteigende**) **Doppelschlag** erfordert eine dem jedesmaligen Affekte angemessene, und folglich sehr verschiedene Ausführung. Hat das Tonstück einen muntern Charakter, so wird dieser Schleifer geschwind und stark vorgetragen a); je trauriger aber der Affekt ist, je matter und langsamer führt man die erwähnte Manier aus b). Doch darf sie der folgenden Hauptnote nicht wohl mehr, als ungefähr die Hälfte, von ihrer Dauer entziehen; daher wäre die Ausführung bey c) zu langsam.




§. 12.

§. 12.

Der lange oder punktirte Schleifer wird gewöhnlich nur in Tonstücken von einem gefälligen oder zärtlichen 2c. Charakter in ziemlich langsamer Bewegung gebraucht. Den erforderlichen Vortrag desselben habe ich in der zweyten Notenreihe bey a) bestimmt. Nur der erste durch das punktirte Nötchen bezeichnete Ton wird stark angegeben, die folgenden beyden Töne trägt man schwach und schmeichelnd vor. Da die erste Note dieser Manier im Grunde ein veränderlicher Vorschlag ist, so folgt daraus, daß die Dauer derselben veränderlich seyn muß. Und dies ist auch in der That mehr, als bey irgend einer andern Manier, der Fall. Denn die Hauptnote selbst bekommt höchstens die Hälfte a), oft aber einen noch kleinern Theil b) c) von ihrer Geltung. Zuweilen fällt sie sogar erst in die Zeit der folgenden Hauptnote d). Steht ein solcher Schleifer vor einer punktirten Note, so erhält die Manier gewöhnlich zwey Theile von der Dauer, für die Hauptnote selbst bleibt folglich nur Ein Theil übrig, so daß diese erst in der Zeit des Punktes eintritt e). Auch nimmt der Schleifer in solchen Fällen wohl beynahe die völlige Dauer der Hauptnote ein f). Ist an die punktirte Note noch eine andere (gleich hohe) gebunden, so bekommt der Schleifer, der dritten Hauptregel (Seite 136. §. 7.) zu Folge, nicht nur die völlige Dauer der ersten, sondern überdies noch einen kleinen Theil von der Geltung der zweyten Hauptnote g). Doch schreiben einige Tonlehrer in diesem Falle nur die bey h) bemerkte Ausführung vor. Den Schleifer in dem Beyspiele i) wollen Agricola und Bach so vorgetragen haben, wie bey +).




Mich dünkt die Komponisten thäten besser, wenn sie die Dauer dieser so sehr veränderlichen Manier durch gewöhnliche Noten genau bestimmten.

## §. 13.

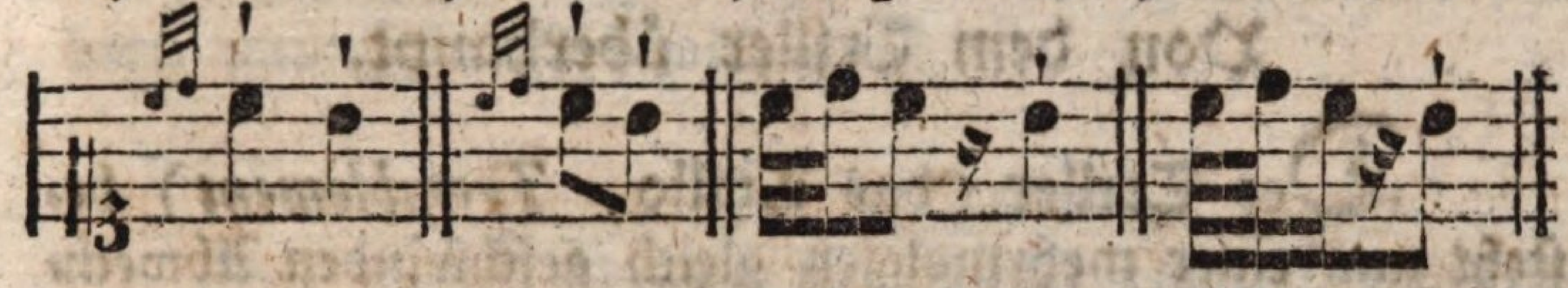
## Von dem Schneller.

Der Schneller (*Pincé renversé*) hat den Ton der Hauptnote selbst, und außer diesem die Sekunde, zu

Vor-

Vorschlägen. Er wird, in Ermangelung eines eigenen Zeichens, durch zwey Nötchen a) angedeutet, und jedesmal sehr geschwind gespielt b). **Bach** gab ihm die erwähnte Benennung deswegen, weil der zweyte (höhere) Ton dieser Manier äußerst kurz angegeben, und gleichsam heraus **geschnellt** werden muß.

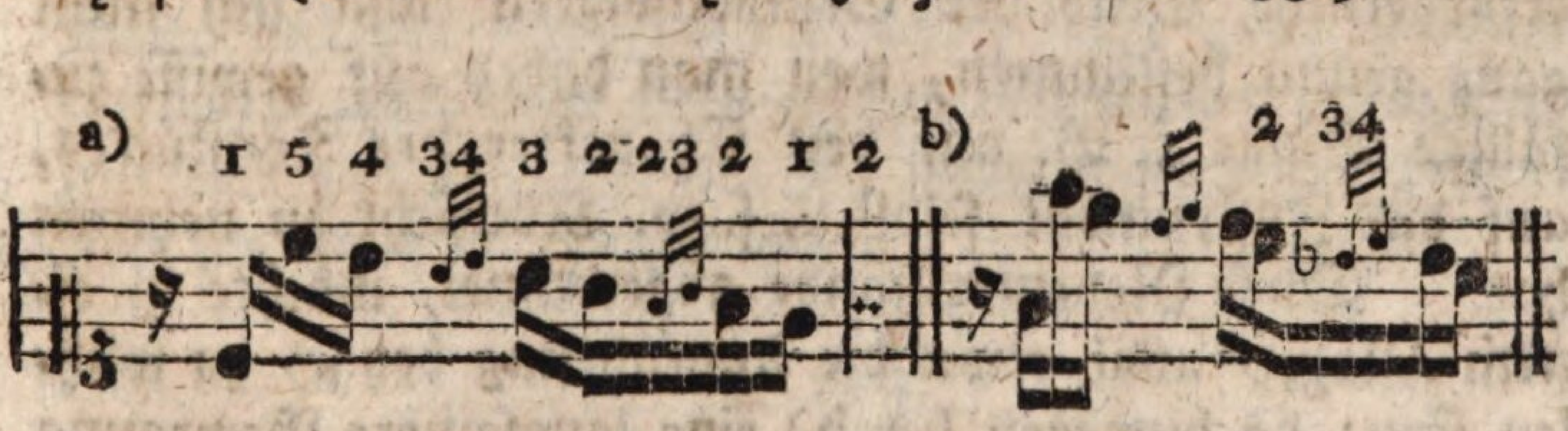
a) a) b) Allegro. b) Moderato.



§. 14.

Da der Schneller eine vorzügliche Geschwindigkeit, Stärke und Schnellkraft der Finger erfordert, so kann man bey dieser Manier den Daumen und kleinen Finger gar nicht, oder nur im äußersten Nothfalle gebrauchen. Dagegen ist es allenfalls erlaubt, einen Finger fortzurücken a), oder den dritten nach dem zweyten einzusetzen b). Aehnliche Freyheiten in Ansehung der Fingersetzung sind bey dem Schneller auch deswegen zu entschuldigen, weil er eigentlich nur bey kurz abzusetzenden Tönen vorkommt. In solchen Fällen ist aber das Fortrücken rc. nicht fehlerhaft. (S. die Ausnahme zu §. 6. Seite 85.)

a) b)




Dritter

# Dritter Abschnitt.

## Von den wesentlichen Manieren, die durch ein bestimmtes Zeichen angedeutet werden.

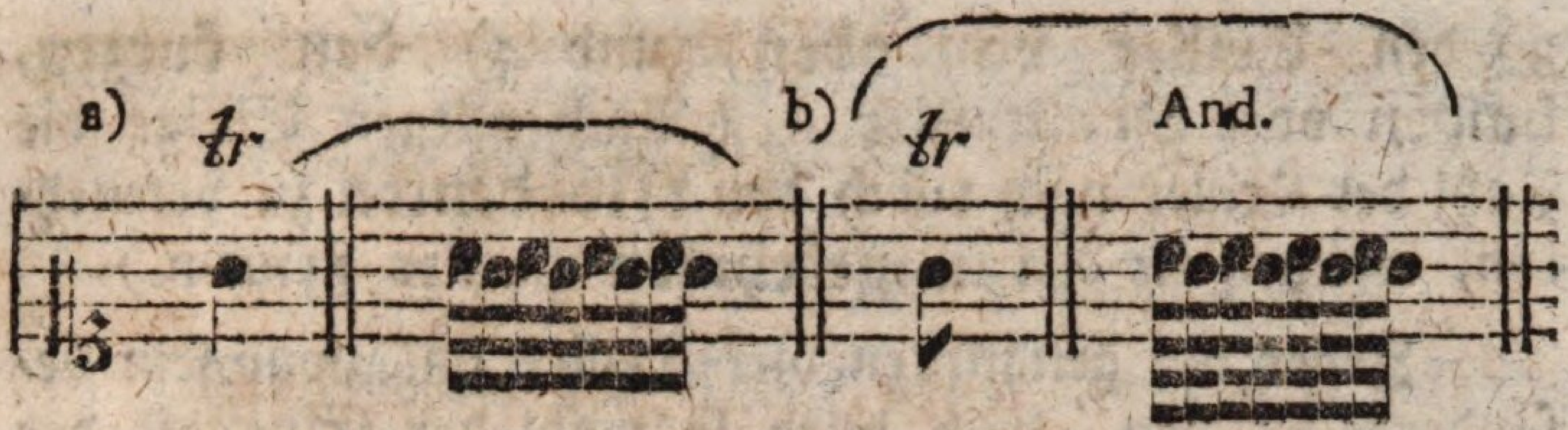
§. 15.

### Von dem Triller überhaupt.

Der Triller (das Trillo, *Tremblement*) besteht aus einer mehrmaligen gleich geschwinden Abwechselung zweyer Töne, die sich, der Vorzeichnung oder den beygefügten Versetzungszeichen zu Folge, wie eine große oder kleine Sekunde zu einander verhalten. Der tiefere dieser beyden Töne wird von Einigen, wiewohl nicht ganz richtig, der Hauptton genannt; (dafür würde ich lieber der **vorgeschriebene Ton** rc. sagen) der höhere heißt der Hülfston.

§. 16.

Wenn der Triller die wichtigsten Erfordernisse haben soll, so muß jeder einzelne Ton desselben deutlich, und Einer dem Andern in Ansehung der Stärke und Länge (oder Dauer) gleich seyn. Nur der zu einem Triller erforderliche Grad der Geschwindigkeit läßt sich nicht ganz genau bestimmen, weil man dabey auf gewisse zufällige Dinge z. B. auf den Charakter des Tonstückes, auf das Instrument selbst u. s. w. Rücksicht zu nehmen hat. Diese Nebenumstände abgerechnet, möchte in einem Allegro assai etwa die Ausführung bey a) zu wählen seyn; da hingegen bey b) eine langsamere Bewegung vorausgesetzt wird. In den tiefern Oktaven muß man jedoch den Triller verhältnißmäßig langsamer schlagen, als in den höhern.




Diese beyden Töne werden abwechselnd so lange, als es die Dauer der vorgeschriebenen Hauptnote erfordert, ununterbrochen wiederholt.

§. 17.

Der Triller ist ohne Zweifel die schwerste Manier, ich habe daher schon in der Einleitung Seite 9. §. 21. angerathen, ihn gleich in den ersten Stunden fleißig zu üben. Hier bemerke ich nur noch, daß man diese Uebung zuerst mit dem zweyten und dritten, alsdann aber mit dem dritten und vierten Finger der rechten Hand vornimmt. Bey mehrerer Fertigkeit übt man den Triller auch mit den übrigen Fingern. Gesetzt er geriethe damit nie ganz nach Wunsch, so werden doch dadurch die Finger nach und nach so gelenk und stark, daß man gewisse schwere, und dem Triller ähnliche Passagen mit leichter Mühe bezwingen kann. Ueberdies hängt es nicht immer von dem Spieler ab, mit welchen Fingern er den Triller schlagen will. Auch sogar die linke Hand darf in der Folge mit der erwähnten Uebung nicht ganz verschont werden; nur kann man hierin den Triller etwa zuerst mit dem zweyten und dritten, hernach aber mit dem ersten und zweyten Finger üben.

§. 18.

Man unterscheidet gemeiniglich vier Hauptarten von Trillern, nämlich: 1) den gemeinen oder eigentlichen (langen, ganzen) Triller a) ohne Nachschlag und b) mit demselben; 2) den **Triller von unten**;

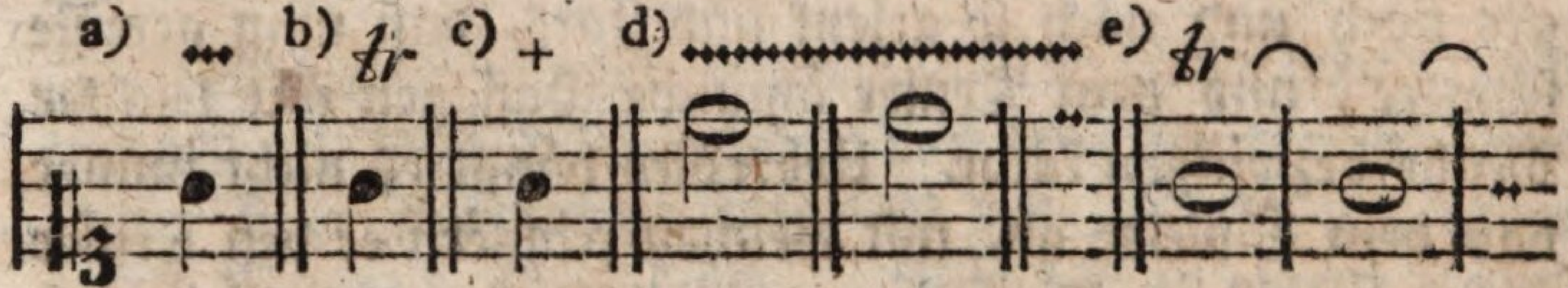
3) den **Triller von oben**, und 4) **den kurzen, halben oder Pralltriller.** (Auch pflegen Einige die Zahl der Triller noch durch den **Mordenten** zu vermehren, welchen sie den **umgekehrten Triller** nennen.)

Jeder der genannten vier Triller hat zwar sein besonderes Zeichen, doch wird so wohl der Eine als der Andere von verschiedenen Komponisten etwas unbestimmt durch *tr*, auch wohl durch + bezeichnet.

§. 19.

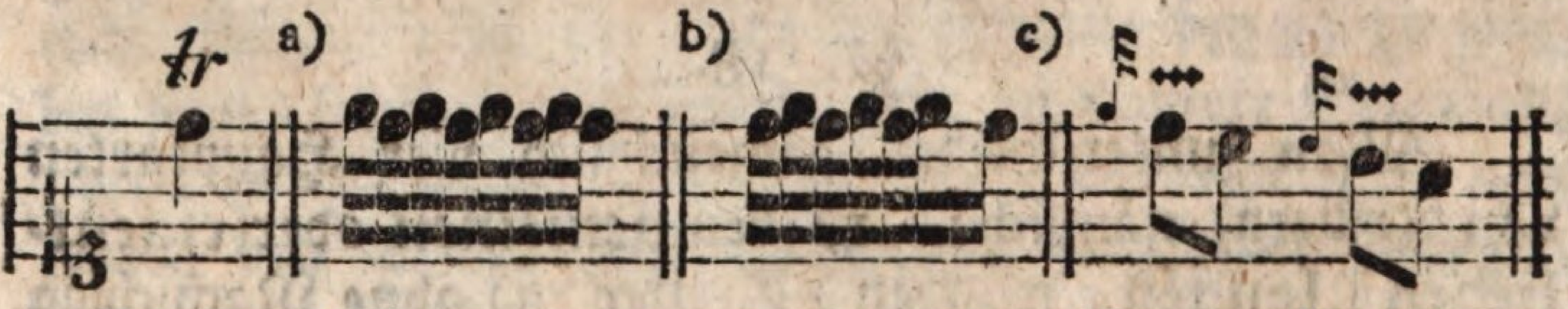
## Von dem Triller ohne Nachschlag.

Dieser Triller wird gemeiniglich durch das Zeichen bey a) angedeutet. Auch die oben erwähnte Bezeichnung bey b) oder c) ist nicht ungewöhnlich. Soll der Triller mehrere Takte ꝛc. hindurch ununterbrochen fortgesetzt werden, so pflegt man dies durch ein verlängertes ⁓ zu bestimmen, wie hier bey d). Dieselbe Bedeutung hat auch die Schreibart bey e); jedoch ist diese letztere Bezeichnung nicht so deutlich.




§. 20.

Jeder gemeine Triller wird gewöhnlich mit dem Hülfstone angefangen a), folglich wäre die Ausführung bey b) unrecht.



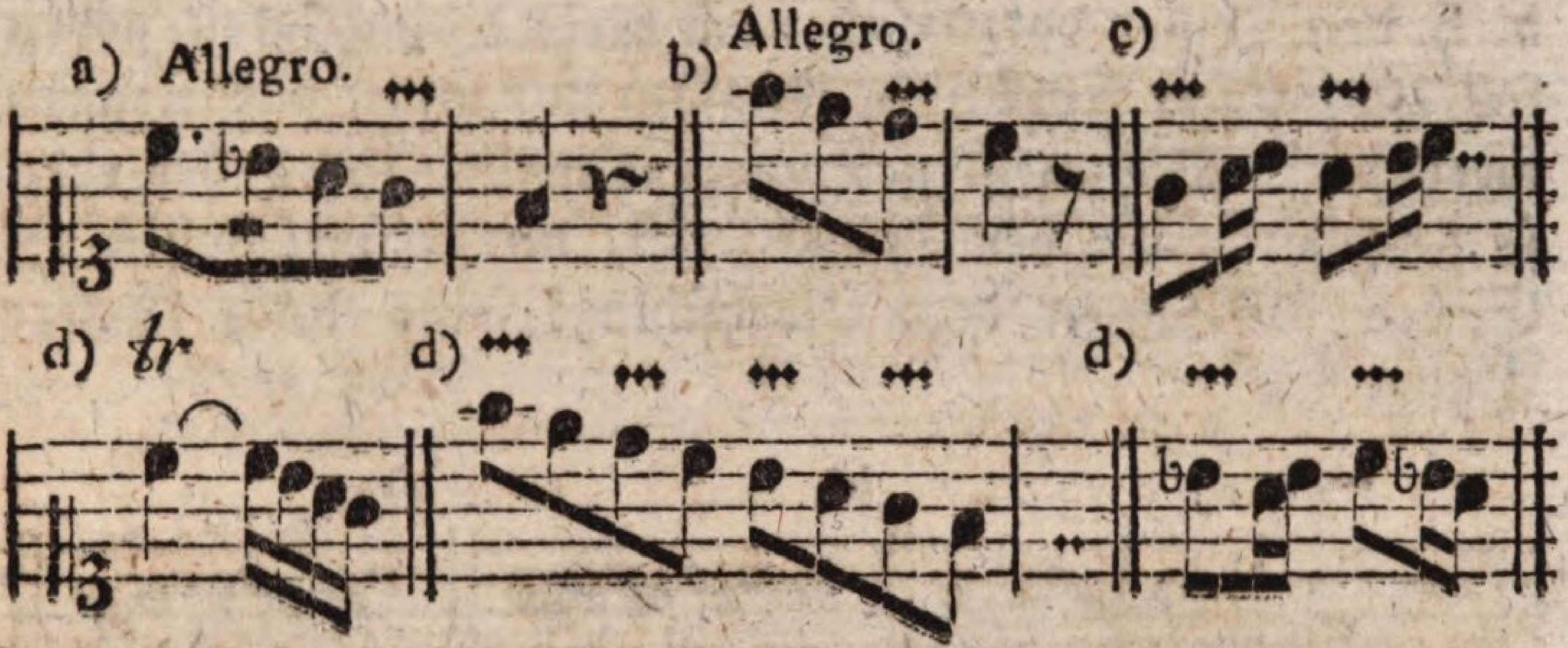

Die Vorschläge in dem Beyspiele c) sind also ganz überflüssig, und können den Spieler zweifelhaft machen. Denn die

halbe

halbe Dauer der folgenden Note sollen ähnliche Vorschläge nicht bekommen, und mit dem Hülfstone würde man die Triller ohnedies anfangen.

§. 21.

Man bringt den Triller ohne Nachschlag gewöhnlich nur alsdann an, wenn die Dauer der Note keinen Nachschlag verstattet, wie bey a) und b), oder wenn in geschwinder Bewegung mehrere kurze c), besonders aber tiefere, Noten folgen d).



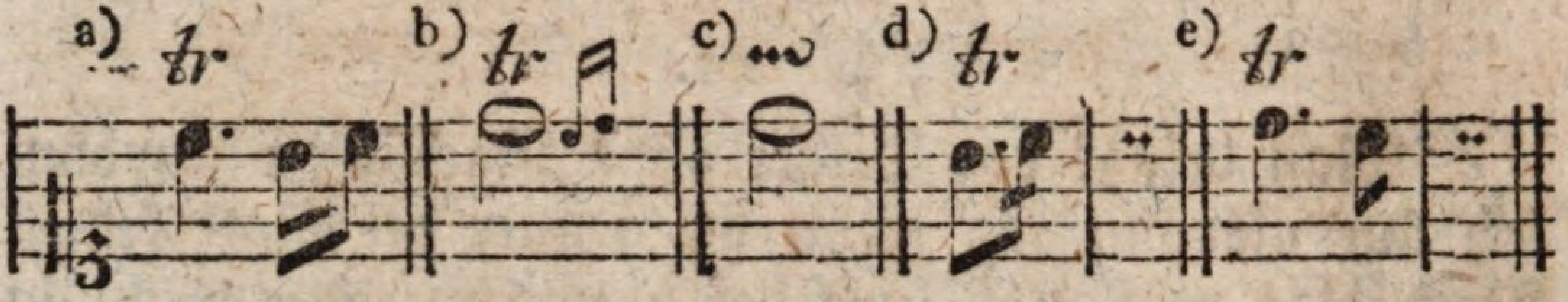

§. 22.

## Vom Triller mit dem Nachschlage.

Um den Triller noch lebhafter zu machen, endigt man ihn gewöhnlich mit einer kleinen Verzierung, welche meistentheils aus zwey Tönen besteht, wie bey a). Diese Verzierung nennt man den **Nachschlag**, (Seite 147. f. §. 17. f.) er mag durch gewöhnliche a) oder kleinere b) Noten bestimmt werden. Auch durch ein Häkchen am Ende des ⁓ wird der Nachschlag angedeutet c). (Wo es die Zeit verstattet d. h. bey längern Noten, vor Tonschlüssen ꝛc. bringt man auch wohl ohne ausdrückliche Andeutung einen Nachschlag an.)

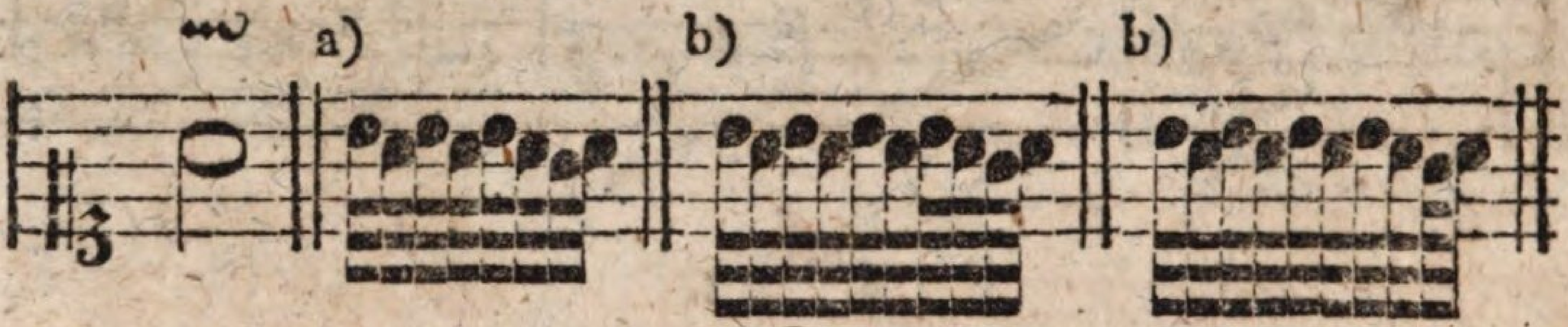
Statt des gewöhnlichen Nachschlages pflegt man oft nur den Ton der folgenden Hauptnote vorzuschreiben,

wie bey d) und e). In diesem Falle bleibt also der oben erwähnte Nachschlag von zwey Tönen ganz weg.

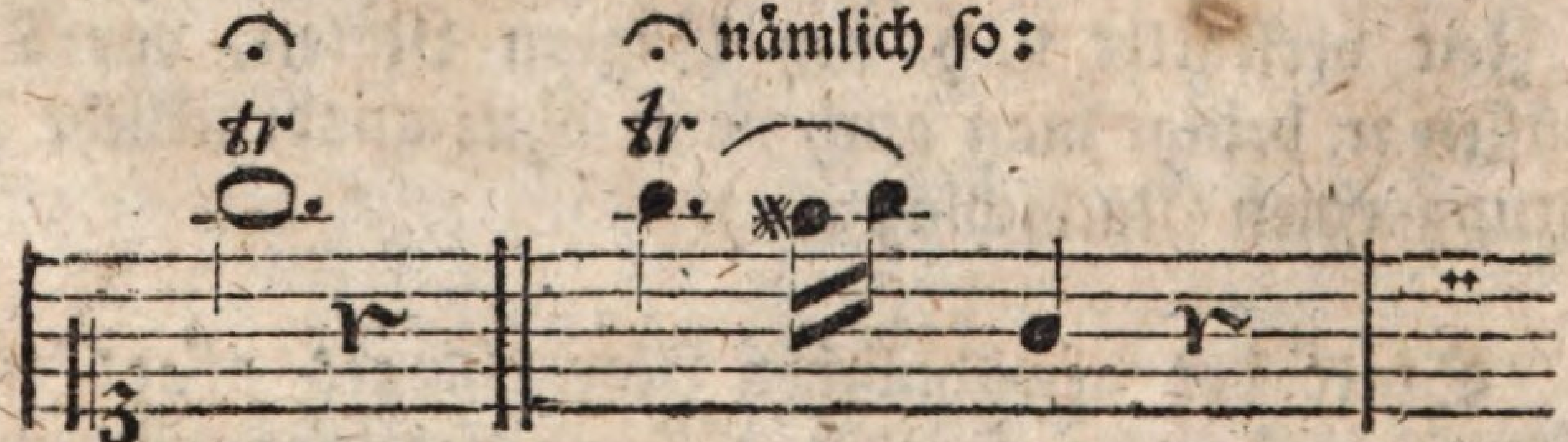



§. 23.

Wenn der Nachschlag seinem Endzwecke entsprechen d. h. den Triller vorzüglich noch mehr Lebhaftigkeit geben soll, so darf er wohl nicht langsam und matt vorgetragen werden. Die meisten Tonlehrer wollen ihn daher eben so geschwind, als den Triller selbst, ausgeführt haben a). Einige bestimmen dem Nachschlage eine noch kürzere Dauer b).



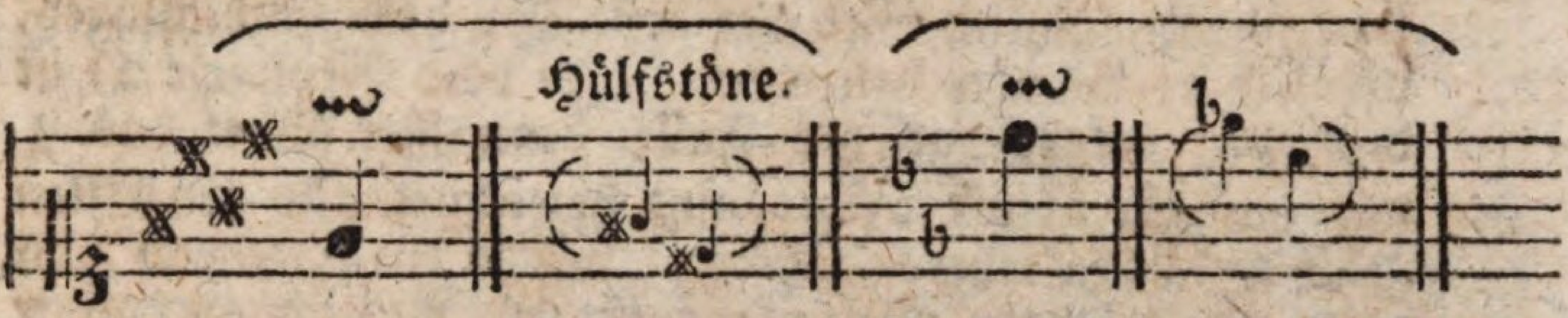

Anm. Nur in einigen Fällen z. B. nach dem Schlußtriller einer verzierten Kadenz, möchte ein etwas langsamer Nachschlag zu entschuldigen und gewissermaßen nothwendig seyn, damit die Mitspielenden Zeit gewinnen, bey dem folgenden Ritornell ꝛc. zugleich einzufallen. Außerdem kann, dünkt mich, ein etwas langsamer Nachschlag auch nach dem Triller bey einer Fermate statt finden. Man fügt diesem Nachschlage gewöhnlich noch einen Ton, nämlich die tiefere Oktave der vorgeschriebenen Note bey, z. B.



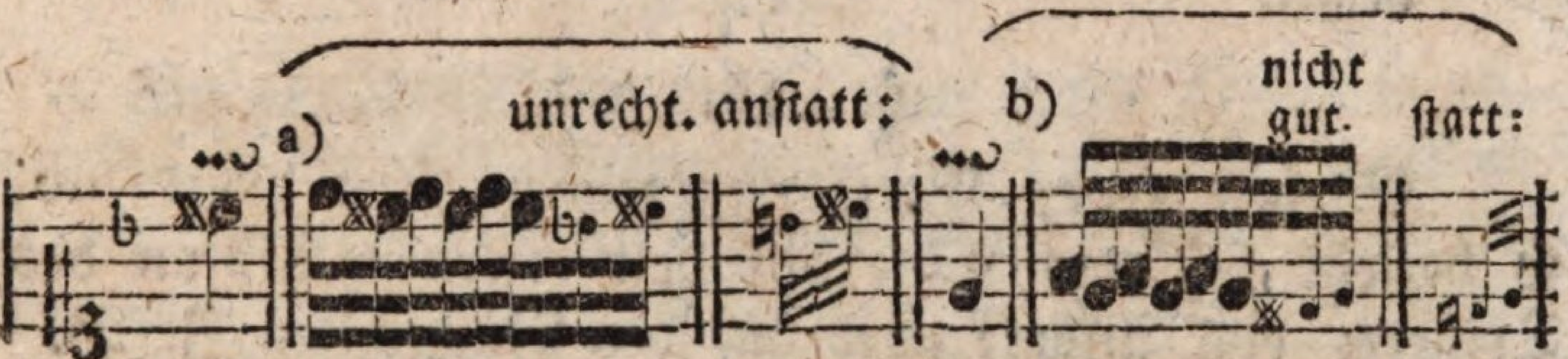

§. 24.

## §. 24.

Die drey Töne eines Trillers mit dem Nachschlage müssen auf dem Notenplane drey zunächst folgende Stufen einnehmen; jedoch darf keine übermäßige Sekunde dabey seyn. Durch die Vorzeichnung wird es bestimmt, ob die zu diesem Triller erforderlichen beyden Hülfstöne (die erste Note des Nachschlages als zweyten Hülfston betrachtet) eine große oder kleine Sekunde von der Hauptnote entfernt seyn sollen, z. B.

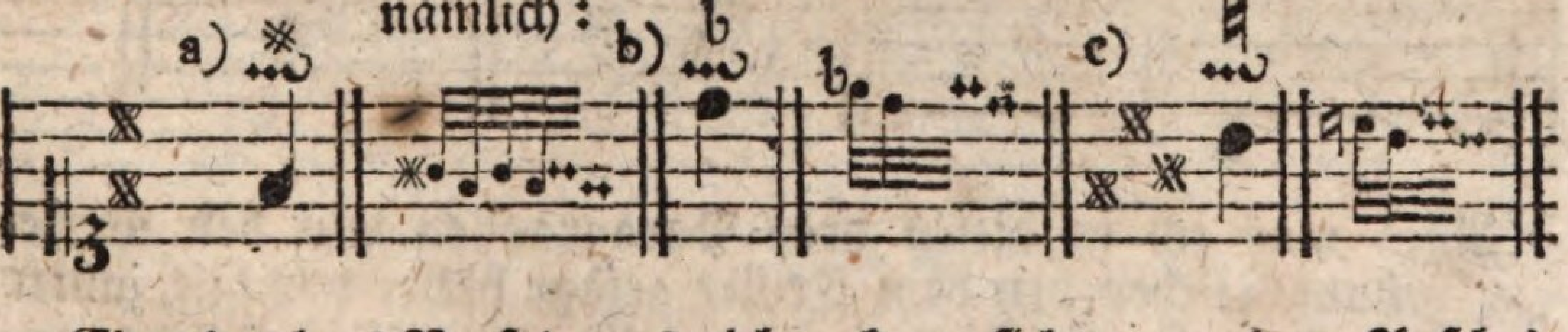



Fehlerhaft wäre also ein Nachschlag wie unten bey a). Auch dürfen sich nicht beyde Hülfstöne wie kleine Sekunden zu der vorgeschriebenen Note verhalten b).



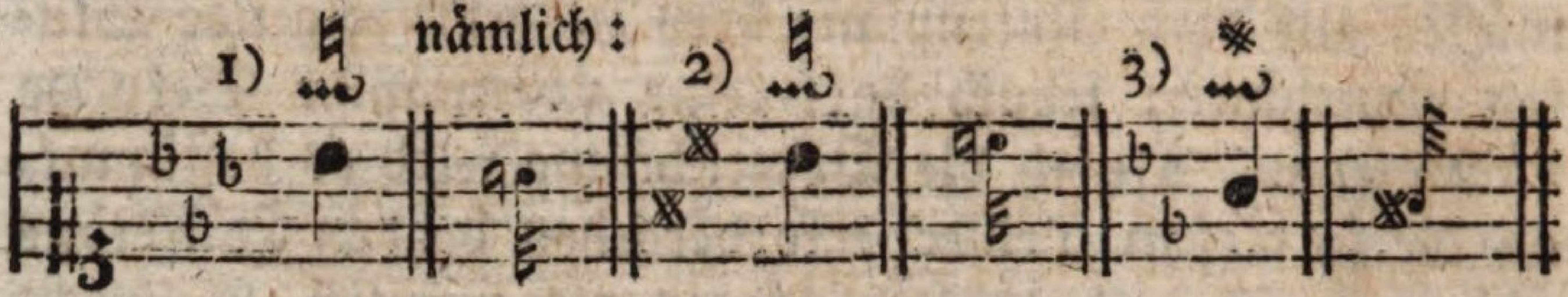

## §. 25.

Soll man bey einem Hülfstone von der Vorzeichnung abweichen und z. B. statt fis, f greifen, so wird diese Abweichung über dem Zeichen des Trillers durch ein ✗, b, oder ♮ angedeutet, wie bey a) b) und c).




Ein einzelnes Versetzungszeichen kann sich zwar, dem Anscheine nach, auf den ersten Hülfston des Trillers und auch wohl auf den Nachschlag beziehen; allein wenn der Tonsetzer ꝛc. in der Bezeichnung pünktlich gewesen ist, so wird

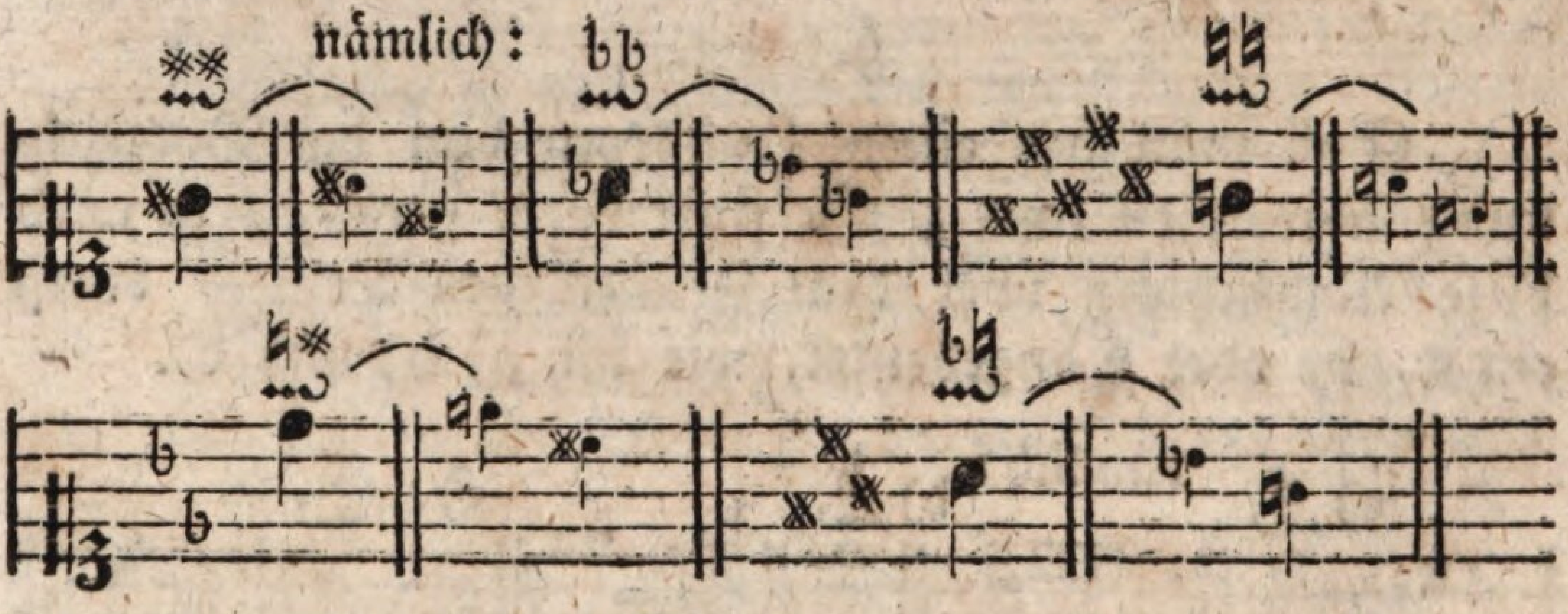
man die richtige Anwendung eines solchen Versetzungszeichens leicht machen können. Z. B.




Bey 1) kann sich das Versetzungszeichen nicht auf den ersten (höhern) Hülfston des Trillers beziehen, weil hierbey, der Vorzeichnung nach, auf der Stufe c kein ♮ statt findet, folglich wird der erste Ton des Nachschlages, nämlich a, dadurch bestimmt. In dem Beyspiele 2) ist dies der entgegengesetzte Fall; denn hier findet das ♮ nur auf der Stufe c statt, und bezeichnet also den ersten Hülfston des Trillers. Bey 3) würde ein Intervall von einer übermäßigen Sekunde entstehen, wenn man das ✕ auf den ersten Hülfston, nämlich auf a, anwenden wollte, daher wird durch dieses ✕ der Nachschlag fis angedeutet.

## §. 26.

Stehen zwey Versetzungszeichen über diesem ~~, so bezieht sich das Eine auf den ersten Hülfston des Trillers, das Andere aber auf den Nachschlag. Z. B.

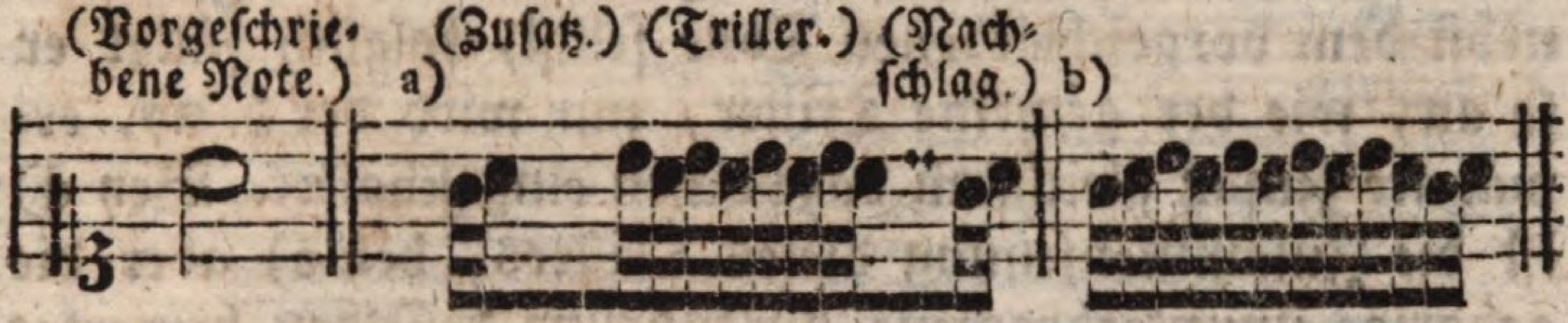



Alles was ich in diesen drey Paragraphen von den Versetzungszeichen bey dem Triller gesagt habe, das gilt, unter veränderten Umständen, ebenfalls von verschiedenen andern Manieren, z. B. vom Mordenten, vom Doppelschlage u. s. w.

## §. 27.

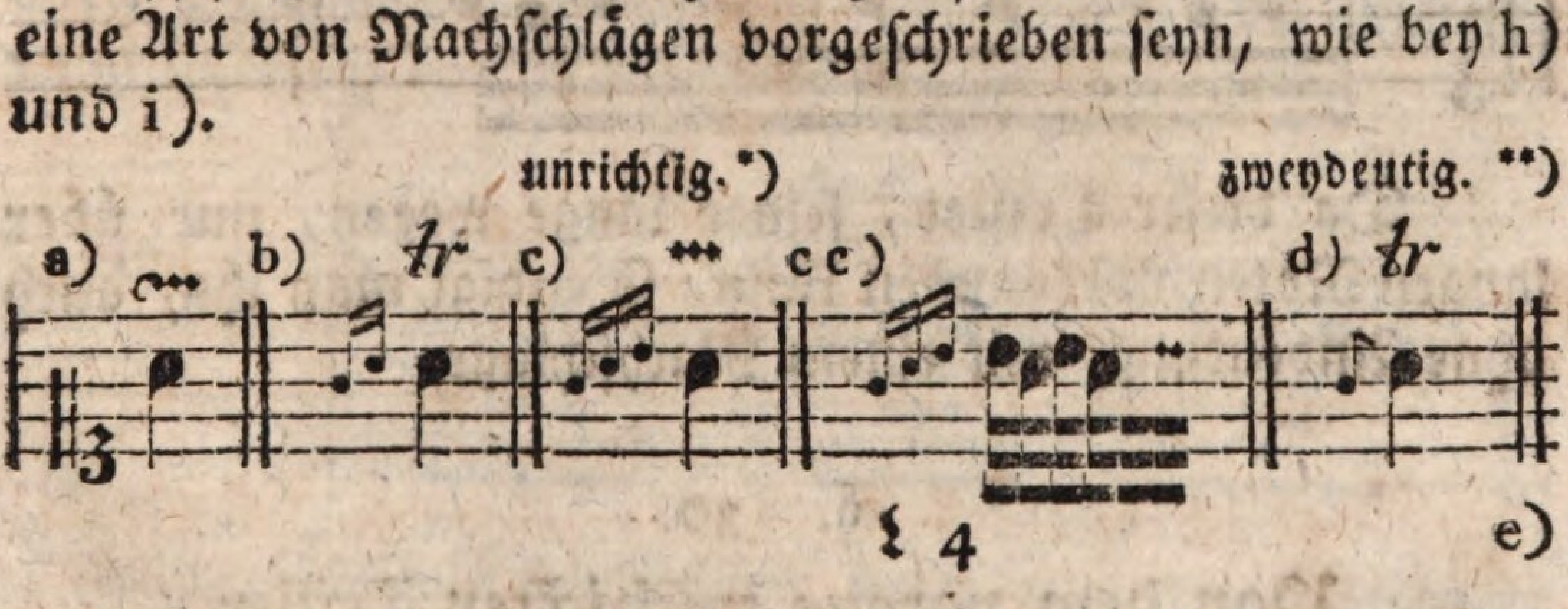
### Vom Triller mit dem Zusatze von unten.

Der so genannte **Triller von unten** bekommt (vorn) noch einen Zusatz von zwey Tönen oder Vorschlägen, nämlich den tiefern Hülfston, und außer diesem den vorgeschriebenen Ton selbst. Daher wird er von Einigen, aber zu unbestimmt, **der Triller mit dem Vorschlage** genannt. Bey a) habe ich die Zusammensetzung desselben nach seinen einzelnen Theilen, und bey b) die erforderliche ununterbrochene Ausführung angezeigt.



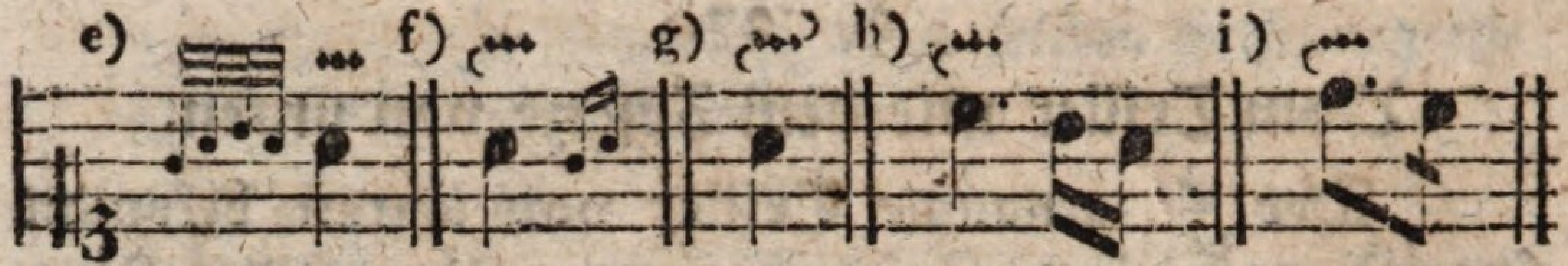

## §. 28.

Am gewöhnlichsten deutet man diesen Triller so an, wie bey a) und b), seltener wie bey c) d) und e). Den Nachschlag noch besonders beyzufügen f), oder durch ein krummes Häckchen am Ende des ⁓ zu bestimmen g), ist fast überflüssig; denn da dieser Triller nur bey ziemlich langen Noten vorkommen kann, so pflegt man den Nachschlag ohnedies anzubringen, es müßte denn schon eine Art von Nachschlägen vorgeschrieben seyn, wie bey h) und i).




*) Weil nämlich, dieser Bezeichnung nach, der Hülfston des Trillers zweymal unmittelbar nach einander folgen würde, wie oben bey cc).

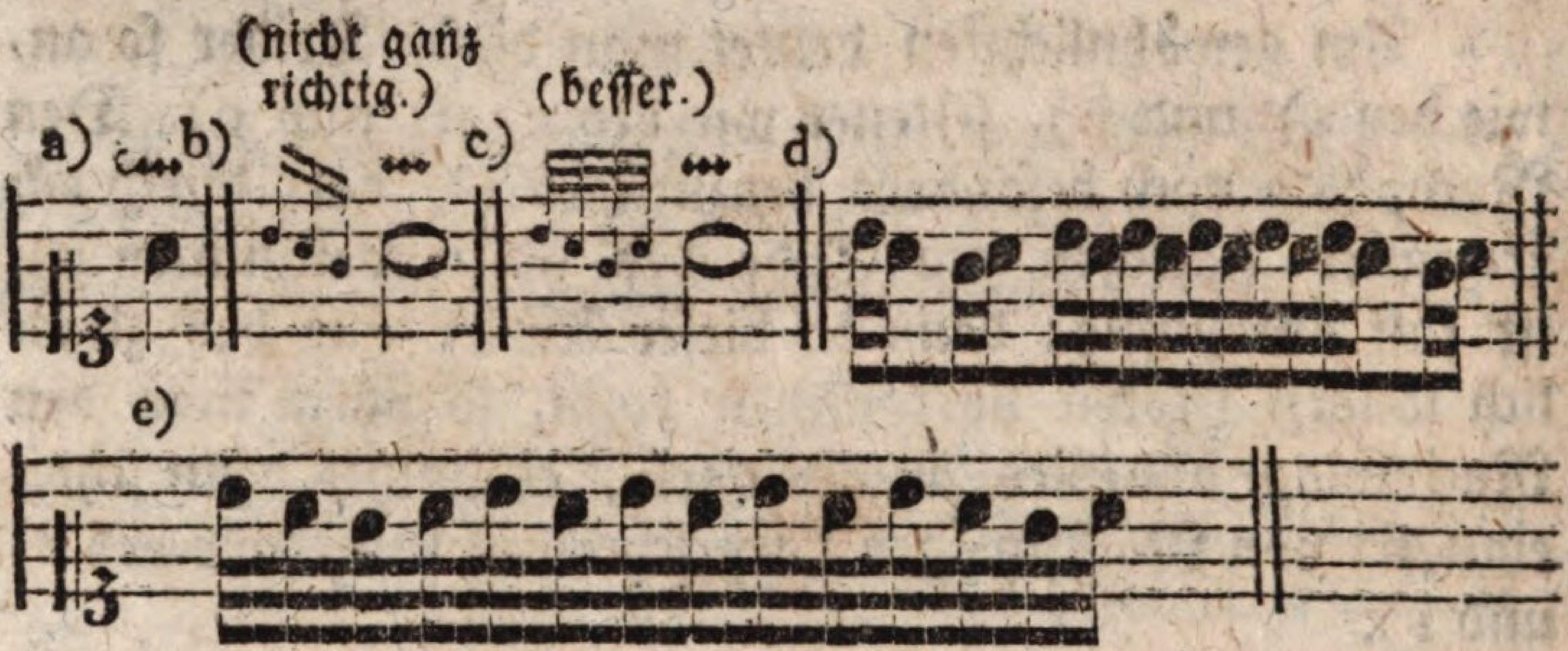
**) Weil der Spieler dadurch verleitet werden kann, dem Vorschlage die halbe Dauer der Hauptnote zu geben.




## §. 29.

## Vom Triller mit dem Zusatze von oben.

Der Triller von oben hat das Zeichen bey a); auch wird er durch drey b) oder vier c) kleine Nötchen angedeutet. Er bekommt vorn noch zwey Töne mehr, als der Triller von unten, und zwar den ersten Hülfston nebst dem vorgeschriebenen Tone selbst, folglich fängt er so an, wie der gemeine Triller, nur wird der §. 27. erwähnte Zusatz gleichsam dazwischen eingeschaltet. Bey d) ist die Zusammensetzung dieses Trillers, bey e) aber die gehörige ununterbrochene Ausführung desselben bemerket worden.



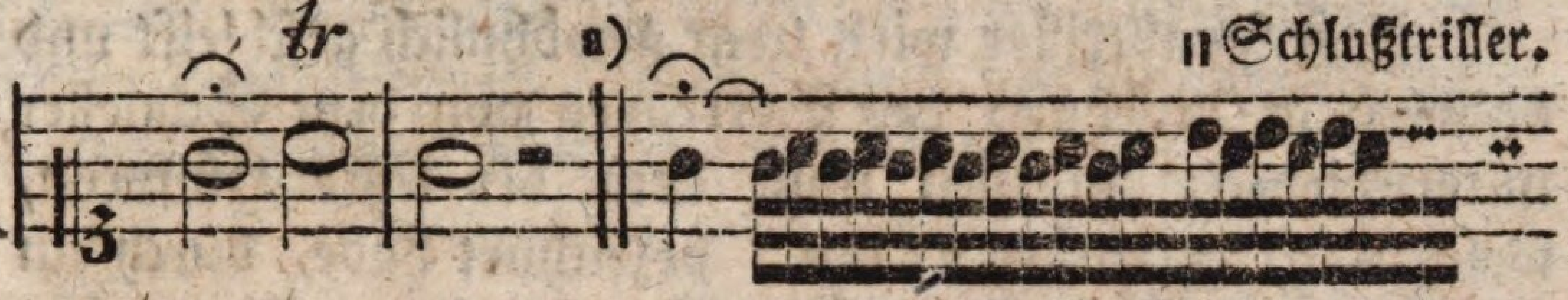

Da dieser Triller, seiner Länge wegen, nur über langen Noten vorkommen kann, so endigt man ihn, auch ohne Andeutung, mit einem Nachschlage.

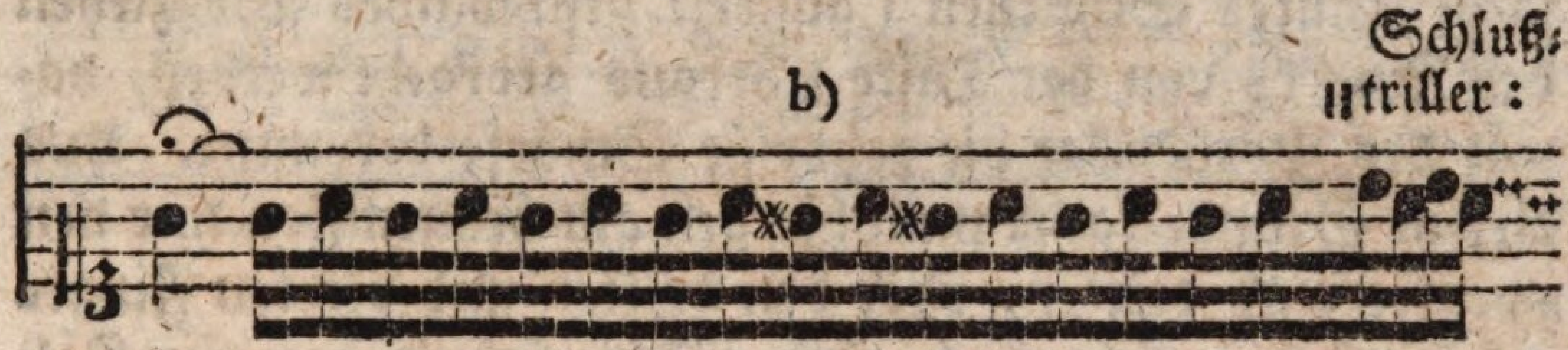
## §. 30.

## Von dem voraus geschickten Triller.

Noch muß ich einer gewissen zur Mode gewordenen Gattung von Trillern gedenken. Man pflegt nämlich, beson-

besonders bey verzierten Kadenzen, vor dem Endigungstriller noch einen andern, welcher eine Stufe tiefer steht, voraus zu schicken, und auf diese Art unvermerkt in den wirklichen Schlußtriller über zu gehen, wie bey a). Auch wird der tiefere Ton, während des Trillers, wohl eine kleine Sekunde erhöhet b).

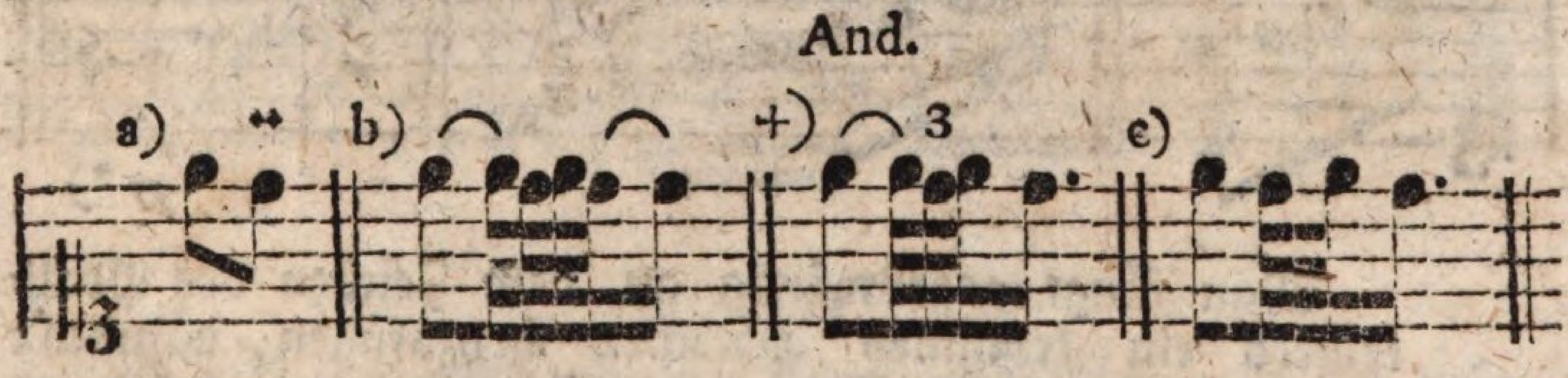



## §. 31.

## Von dem Pralltriller.

Der **halbe-** (**kurze**) oder **Pralltriller** ist eine sehr angenehme und nöthige, aber gar nicht leichte Manier; denn es gehört viele Fertigkeit und Schnellkraft der Finger dazu, einen Pralltriller deutlich und mit der erforderlichen Schärfe und Geschwindigkeit herauszubringen. Sein gewöhnliches Zeichen ist das bey a); die Ausführung habe ich bey b) angedeutet.



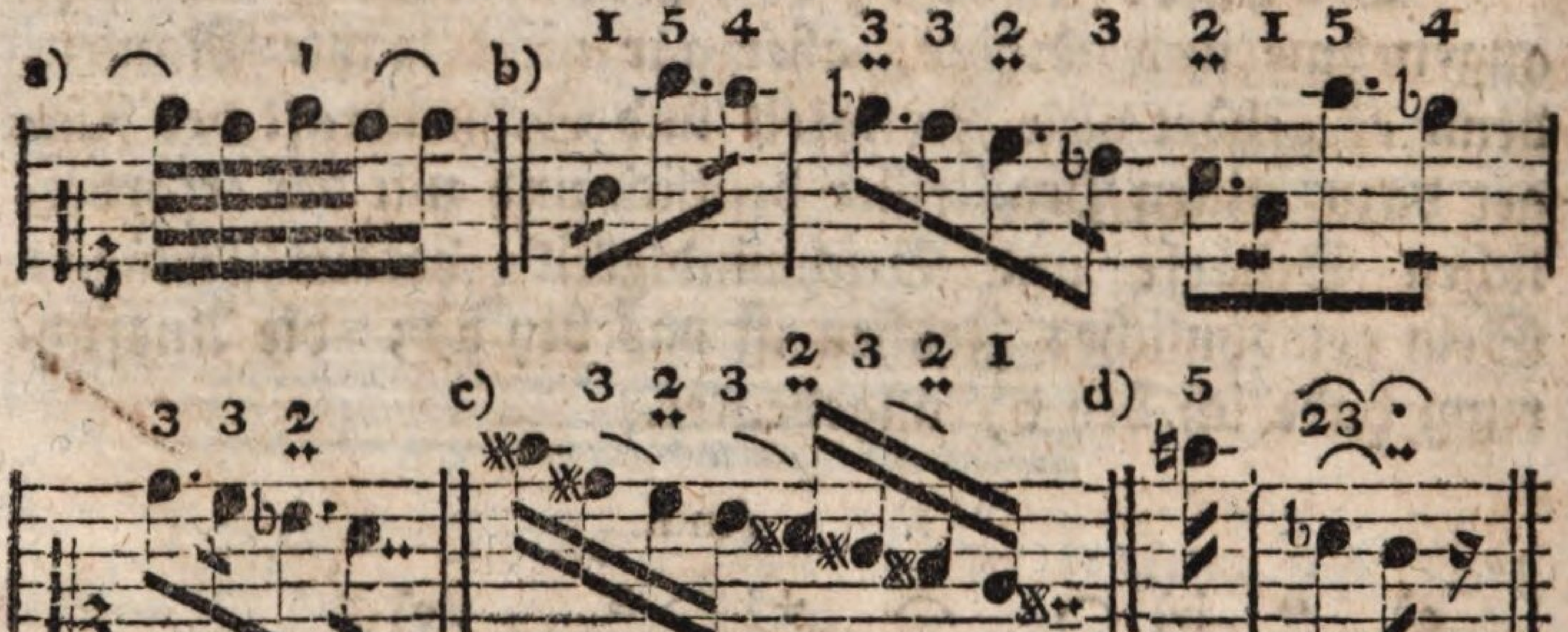

In verschiedenen Lehrbüchern findet man die Ausführung bey c) vorgeschrieben. Der Umstand, daß der bey b) an die vorhergehende Note gebundene (erste) Hülfston e, so wie das letztere d, nicht gehört werden, hat unstreitig zu der für das Auge bequemern abgekürzten Schreibart c)

 die

die Veranlassung gegeben. Wenn man aber bedenkt, daß diese Manier im Grunde nur ein verkürzter Triller ohne Nachschlag ist, so wird man die Schreibart bey b) oder +) richtiger finden, als die bey c), weil der gemeine Triller mit dem Hülfstone anfängt. (§. 20.)

## §. 32.

Der Pralltriller wird zwar gewöhnlich geschleift und dadurch in Ansehung des Vortrages von dem Schneller unterschieden; indessen muß doch der letzte Hülfston, welchen ich unten bey a) mit ꞌ bezeichnet habe, durch ein so genanntes Schnellen (äußerst geschwindes Wegziehen des Fingers von der Taste) heraus gebracht werden, damit der Pralltriller die gehörige Schärfe bekomme. Aus diesem Grunde kann man hierbey am bequemsten nur den zweyten und dritten, oder den dritten und vierten Finger gebrauchen, gesetzt auch, man müßte sich in gewissen Fällen, wie bey b) und c), einer sonst nicht erlaubten Applikatur, oder doch anderer, nur im Nothfalle anzuwendender Vortheile bedienen d).




Man fängt gegenwärtig an, dem Zeichen des Pralltrillers ein krummes Häckchen beyzufügen, nämlich: ⁓, ⁓, ⁓. Die Bedeutung dieses Zusatzes ist bereits bey dem Triller von unten ꝛc. erklärt worden, und läßt sich leicht auf den Pralltriller anwenden.

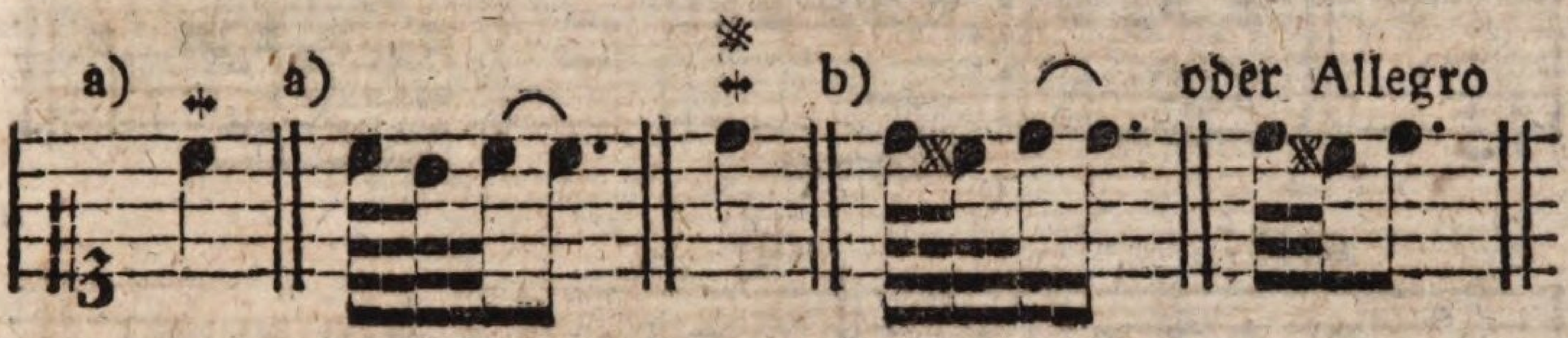
§. 33.

*) Auch der Pralltriller muß zuweilen schwach (mit dem Abzuge S. 142. §. 13.) vorgetragen werden.

## §. 33.

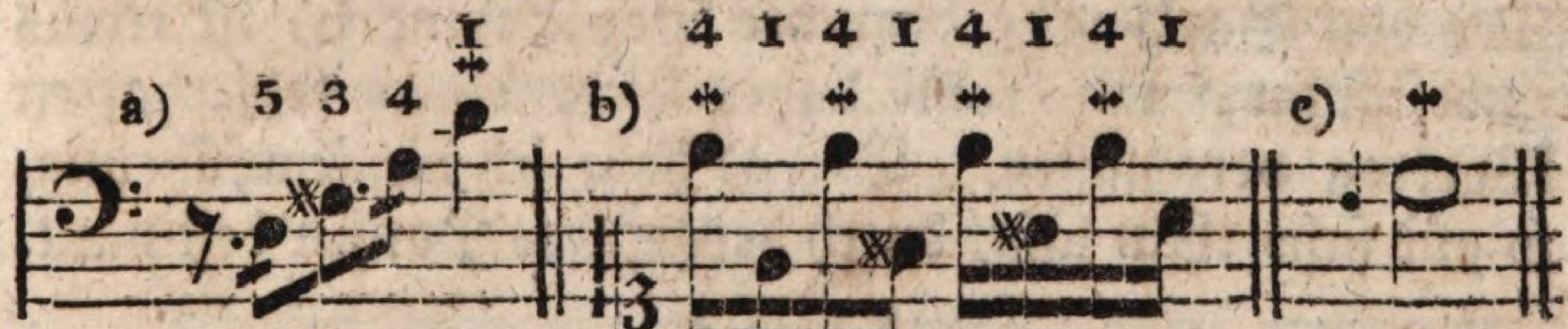
## Von dem Mordenten.

Der Mordent (*Pincé*, Mordant, Kräusel, Beisser) wird auf zweyerley Art, nämlich kurz und lang gebraucht. Das gewöhnliche Zeichen des kurzen (halben) Mordenten ist dieses: ⁜; die Ausführung desselben muß jederzeit (folglich auch bey längern Noten) äußerst geschwind seyn, wie bey a) und b).




## §. 34.

Um den Mordenten jedesmal mit der erforderlichen Geschwindigkeit und Schärfe heraus bringen zu können, muß man sich vorher oft eine kleine Unregelmäßigkeit in Ansehung der Fingersetzung erlauben a). Auch vermeidet man, wo möglich, durch das Spannen rc. den kleinen Finger bey dieser Manier b). Den Mordenten nach einem Vorschlage c) trägt man mit dem Abzuge (schwach) vor.

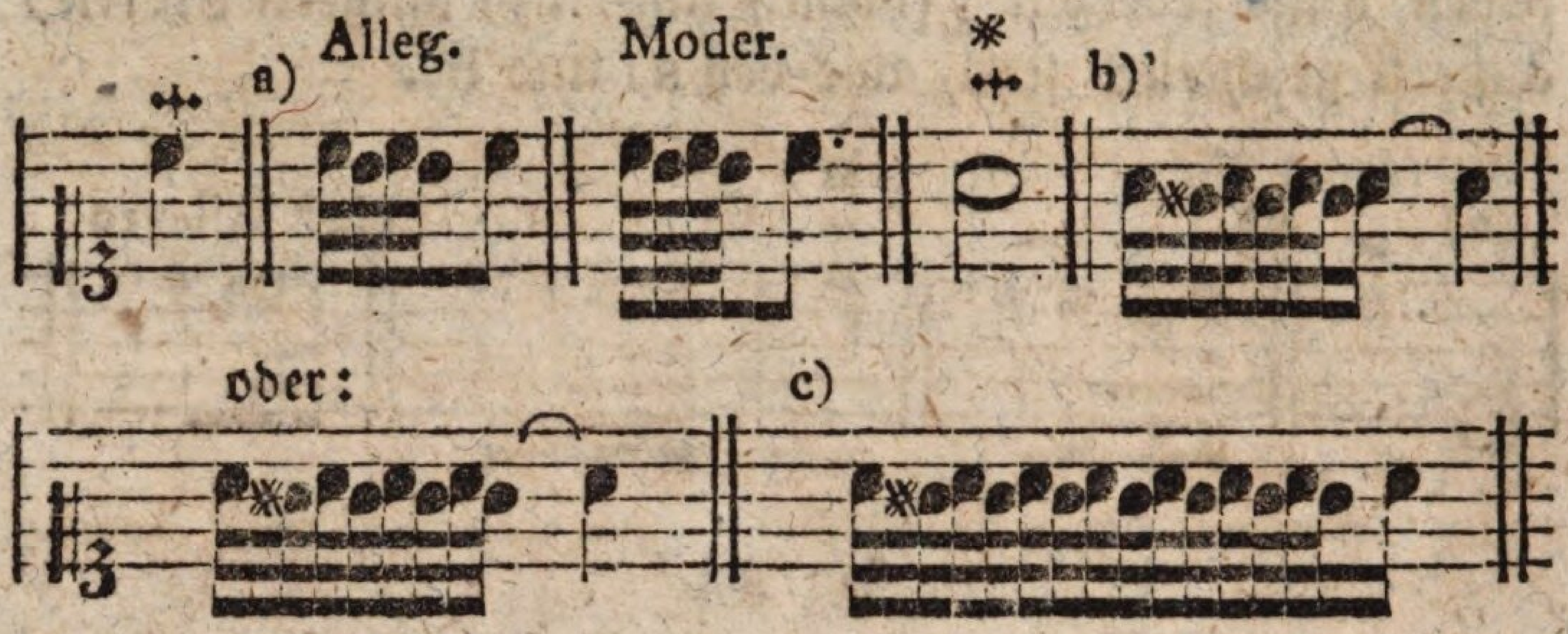



## §. 35.

Der lange Mordent kann natürlicher Weise nur bey etwas länger auszuhaltenden Tönen vorkommen. Man pflegt ihn durch dieses Zeichen: ⁜ anzudeuten. Die Dauer des langen Mordenten hängt von der Länge oder Kürze der vorgeschriebenen Note ab, und läßt sich

daher

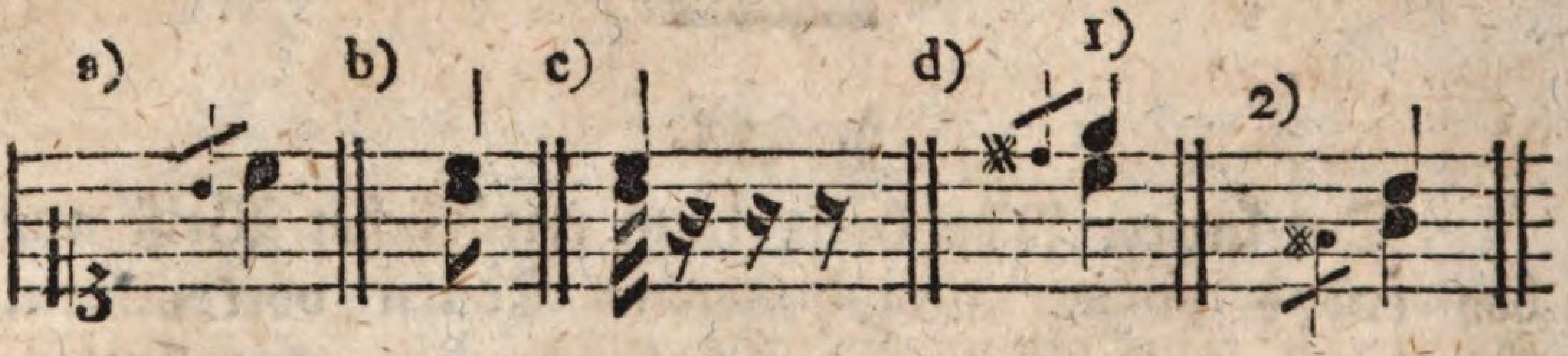
daher nicht genau bestimmen. Man merke aber, daß der Hülfston wenigstens zweymal angeschlagen werden muß a). Bey längern Noten wiederholt man diesen Ton mehrmals b); jedoch darf der Mordent nie, wie der Triller, die völlige Dauer der vorgeschriebenen Note einnehmen. Daher wäre die Ausführung bey c) fehlerhaft.




## §. 36.

## Von dem Zusammenschlage.

Der Zusammenschlag (*Pincé étouffé*, ital. *acciaccatura*) gehört gewissermaßen ebenfalls in die Klasse der Mordenten. Am deutlichsten wird er wohl vermittelst eines kleinen durchstrichenen Nötchens angedeutet a). Die von **Bach** ꝛc. gebrauchte Bezeichnung b) ist etwas unbestimmt, und kann daher leicht einen fehlerhaften Vortrag veranlassen. Bey c) habe ich die Ausführung, so gut sichs thun läßt, durch beygefügte Pausen bestimmt.



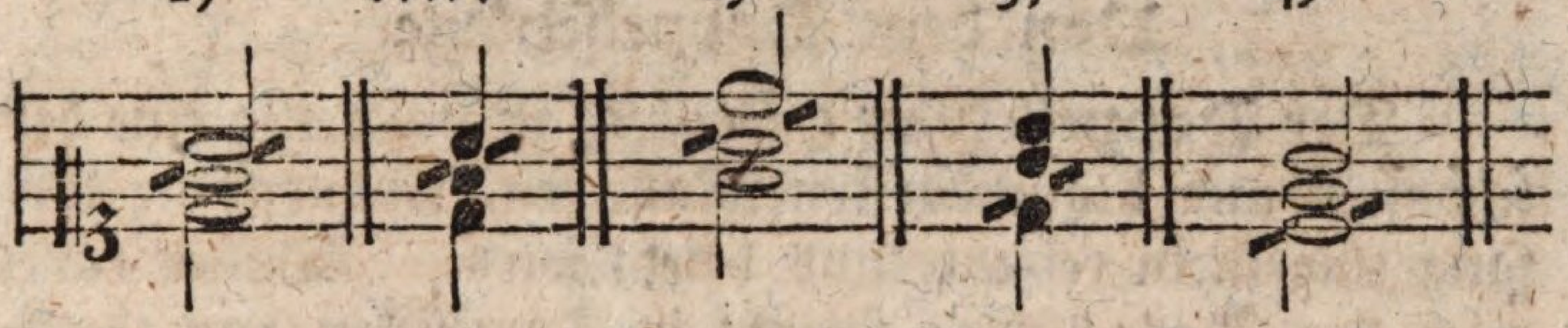

Beyde Tasten werden nämlich zugleich angeschlagen; allein von der tiefern hebt man den Finger sogleich wieder

wieder ab, und hält nur den höhern Ton so lange aus, als es die Dauer der vorgeschriebenen Note erfordert. Bey zweystimmigen Stellen wird der Zusammenschlag so bezeichnet, wie oben bey d). In dem ersten Beyspiele schlägt man dis, e und c zugleich an, hebt aber den Finger von der Taste dis sogleich wieder ab u. s. w.

## §. 37.

Bey mehrstimmigen Griffen deutet man diese Zusammenschläge oder Acciaccaturen, auch durch einen schrägen Strich an, wie in den folgenden Beyspielen.

1) oder: 2) 3) 4)



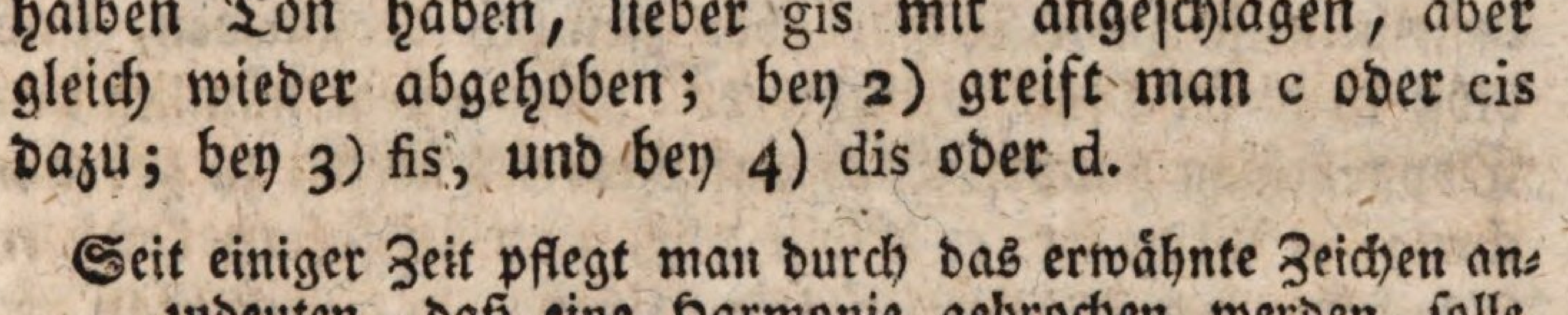
Das heißt, bey 1) wird, außer den vorgeschriebenen Tönen, noch g, oder weil die Mordenten gern den halben Ton haben, lieber gis mit angeschlagen, aber gleich wieder abgehoben; bey 2) greift man c oder cis dazu; bey 3) fis, und bey 4) dis oder d.

Seit einiger Zeit pflegt man durch das erwähnte Zeichen anzudeuten, daß eine Harmonie gebrochen werden solle. Ich würde aber doch, um allen Irrthum zu vermeiden, zu einem so genannten Arpeggio lieber das bekannte Zeichen { beybehalten.

## §. 38.

Sollen diese Griffe mit Acciaccaturen **gebrochen** (nach einander angeschlagen) werden, so fügt man noch das gewöhnliche Zeichen a) oder b) bey.

a) b) c) d)



Aus der bey c) und d) angezeigten Ausführung (die sich nicht ganz genau durch Noten bestimmen läßt) erhellet wenigstens, daß man die Tasten eben so, wie bey gewöhnlichen Brechungen, **nach einander** anschlägt, und dann die Finger darauf liegen läßt, bis die Dauer der vorgeschriebenen Noten vorüber ist. Nur der überflüssige, gleichsam eingeschaltete Ton, in den obigen beyden Beyspielen gis, muß äußerst kurz angegeben, und der Finger sogleich wieder von der erwähnten Taste abgehoben werden.

## §. 39.

## Von dem Doppelschlage.

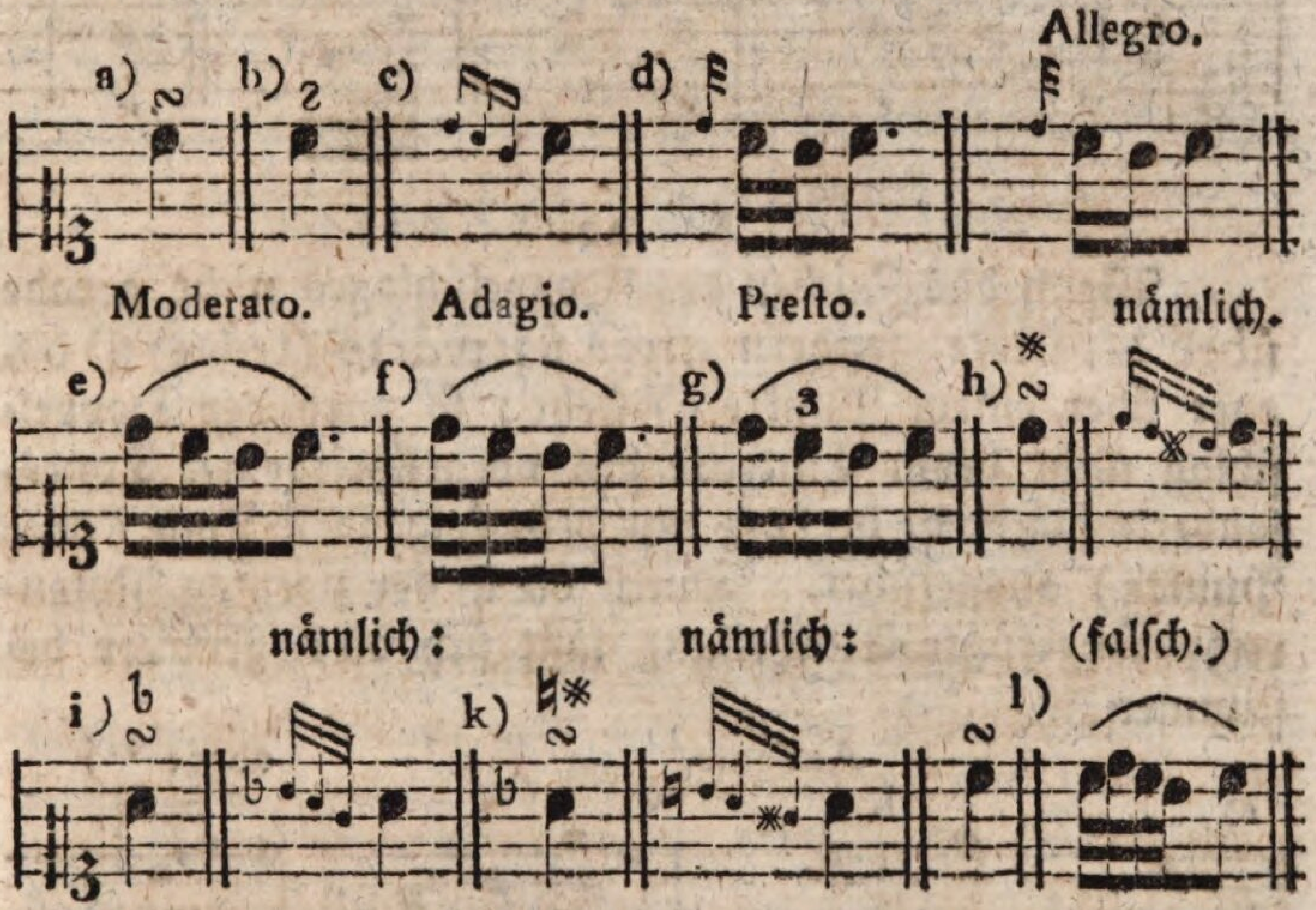
Der **Doppelschlag** (*Doublé*) ist unstreitig eine der schönsten und brauchbarsten Manieren, wodurch der Gesang ungemein reizend und belebt wird. Daher kann auch der Doppelschlag sowohl in Tonstücken von zärtlichem, als munterm Charakter, über geschleiften und gestoßenen Noten, angebracht werden. Die Ausführung desselben ist zwar leicht, aber ziemlich verschieden, und bloß in dieser Rücksicht schwer. Man pflegt nämlich den Doppelschlag hauptsächlich auf viererley Arten zu gebrauchen; 1) kommt er allein vor, und in sofern kann er schlechthin der **Doppelschlag** heißen; 2) fügt man oft noch ein kleines Nötchen (auf eben der Stufe) hinzu, und dann wird er der **geschnellte Doppelschlag** oder die **Rolle** genannt; 3) gehen zuweilen **zwey** kleine Nötchen vorher, wodurch er die Benennung der **Doppelschlag von unten**, oder der **geschleifte Doppelschlag** ꝛc. erhält; 4) kann er mit dem Pralltriller verbunden werden, in welchem Falle man ihn den **prallenden Doppelschlag** ꝛc. zu nennen pflegt.

## §. 40.

Der **Doppelschlag** allein wird gewöhnlich durch das Zeichen bey a) oder b) angedeutet. Auch pflegen ihn

ver-

verschiedene Komponisten durch drey kleine Nötchen c), oder so wie bey d) zu bezeichnen. Die erforderliche Ausführung habe ich bey e) f) und g) bestimmt. In Ansehung der Versetzungszeichen bey h) i) und k) werden die beygefügten kleinen Nötchen hoffentlich einen hinlänglichen Aufschluß geben. Uebrigens warne ich noch vor der zwar gewöhnlichen, aber fehlerhaften, Ausführung bey l); denn der Doppelschlag (ohne Zusatz) muß allemal mit dem Hülfstone (über der vorgeschriebenen Note) angefangen werden, wie bey e).



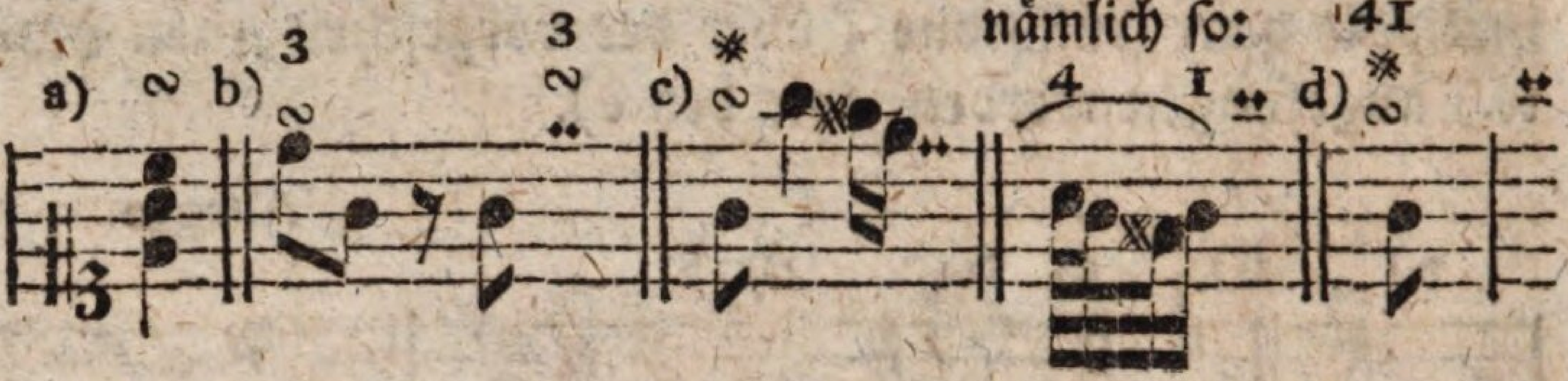

Da der Doppelschlag, so wie der Triller, auf dem Notenplane drey zunächst folgende Stufen einnehmen muß, keine übermäßige Sekunde enthalten darf u. s. w. so beziehe ich mich auf das, was S. 165. §. 24. ff. in dieser Rücksicht gesagt worden ist.

## §. 41.

Weil der Doppelschlag mit einem so genannten Schnellen heraus gebracht werden muß, so gebraucht man dabey den kleinen Finger nur alsdann, wenn keine andere Applikatur möglich ist, wie bey a). Außerdem

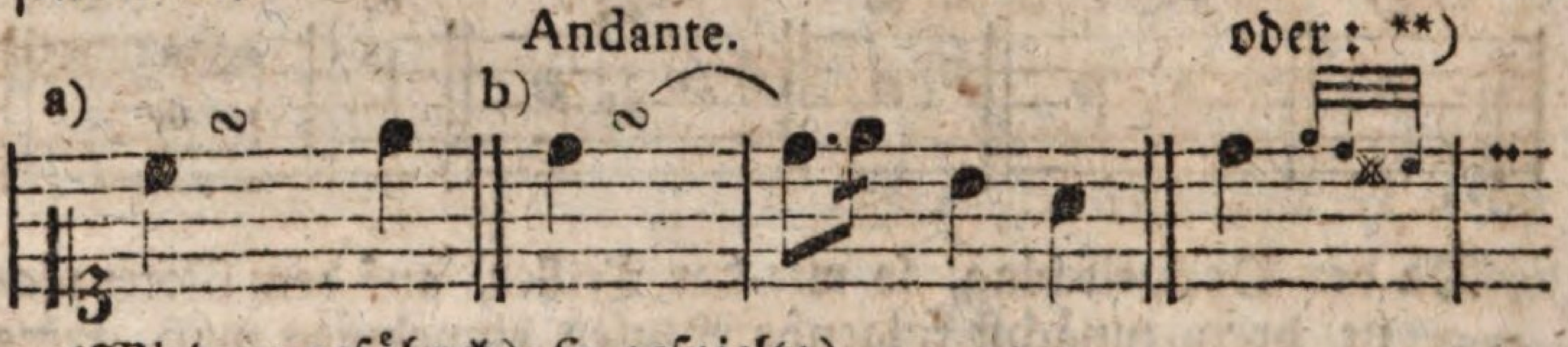
spannt

spannt man lieber ein wenig, und vermeidet dadurch den Gebrauch des kleinen Fingers bey dieser Manier b). In vielen Fällen kann man nach dem dritten Tone des Doppelschlages, folglich beym Eintritte der Hauptnote, den Daumen einsetzen, um sich für die Folge wieder Finger zu verschaffen c). Diese Fingersetzung wird durch zwey neben einander stehende Ziffern über dem Zeichen der Manier bestimmt, wie bey d).

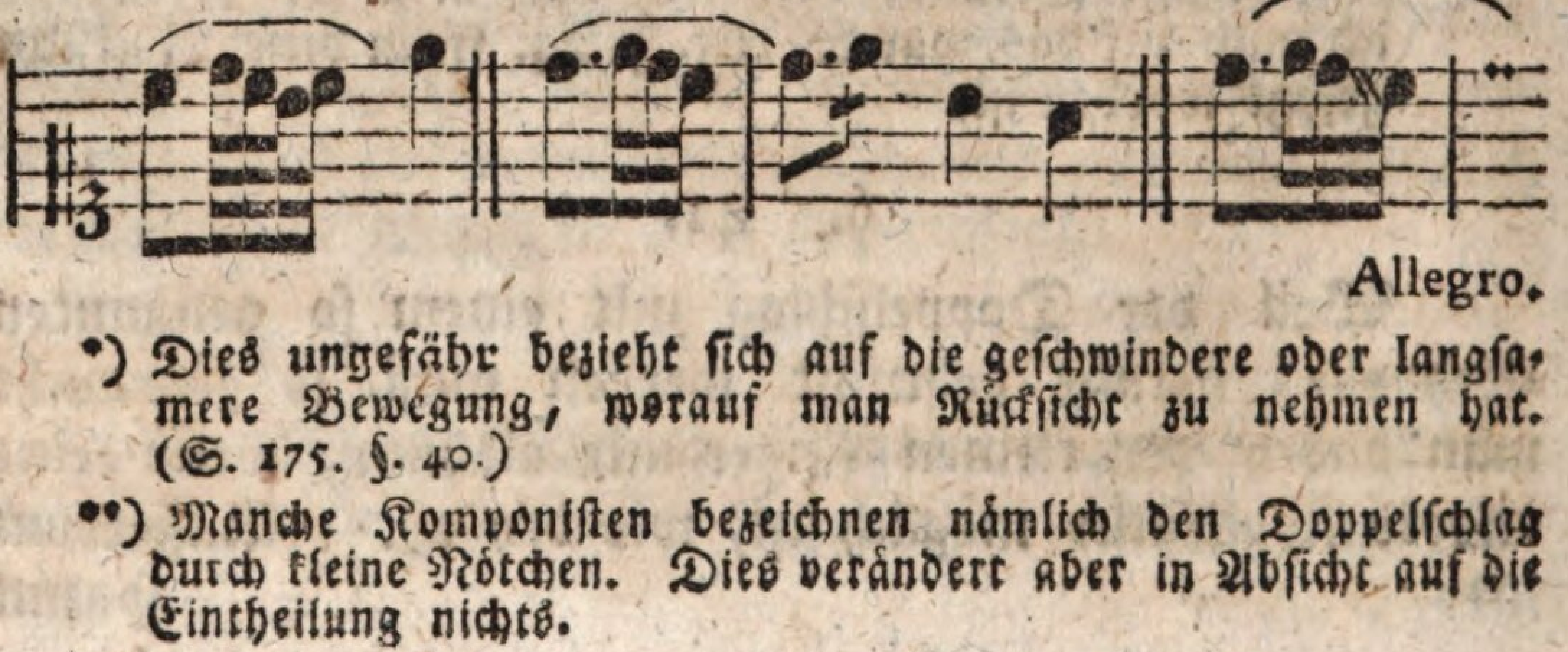



## §. 42.

Wenn das Zeichen des Doppelschlages nicht gerade **über** der Note, sondern etwas **seitwärts** (rechts) a) b), oder über einem Punkte c) steht: so wird der Doppelschlag nicht beym Eintritte des vorgeschriebenen Tones, sondern später d. h. kurz vor dem folgenden Tone (oder Punkte) ausgeführt. Durch die in der zweyten Notenreihe beygefügte Eintheilung läßt sich dies genauer bestimmen.



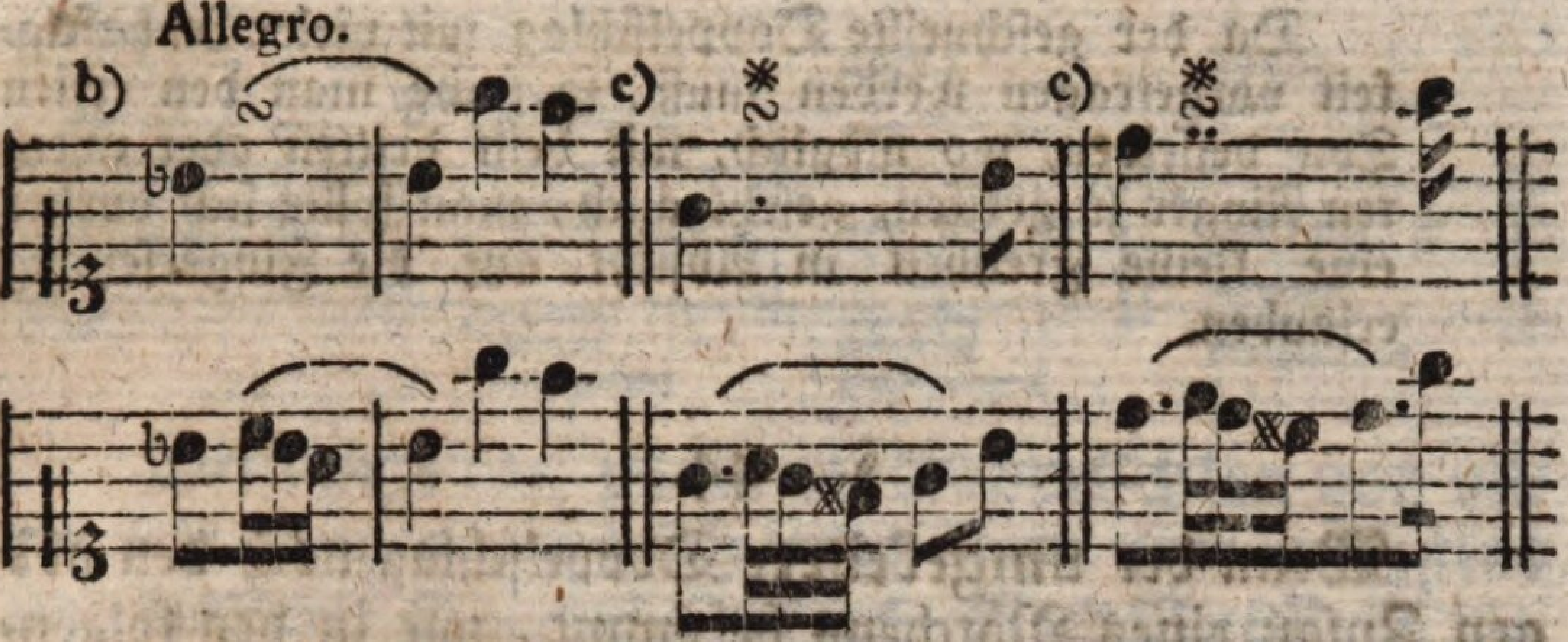

(Wird ungefähr *) so gespielt:)



Allegro.

*) Dies ungefähr bezieht sich auf die geschwindere oder langsamere Bewegung, worauf man Rücksicht zu nehmen hat. (S. 175. §. 40.)

**) Manche Komponisten bezeichnen nämlich den Doppelschlag durch kleine Nötchen. Dies verändert aber in Absicht auf die Eintheilung nichts.




Von dem umgekehrten Doppelschlage, welcher bald durch drey kleine Nötchen, bald vermittelst dieses Zeichens ∽, angedeutet wird, ist bereits oben S. 156. §. 11. das Nöthigste erinnert worden.

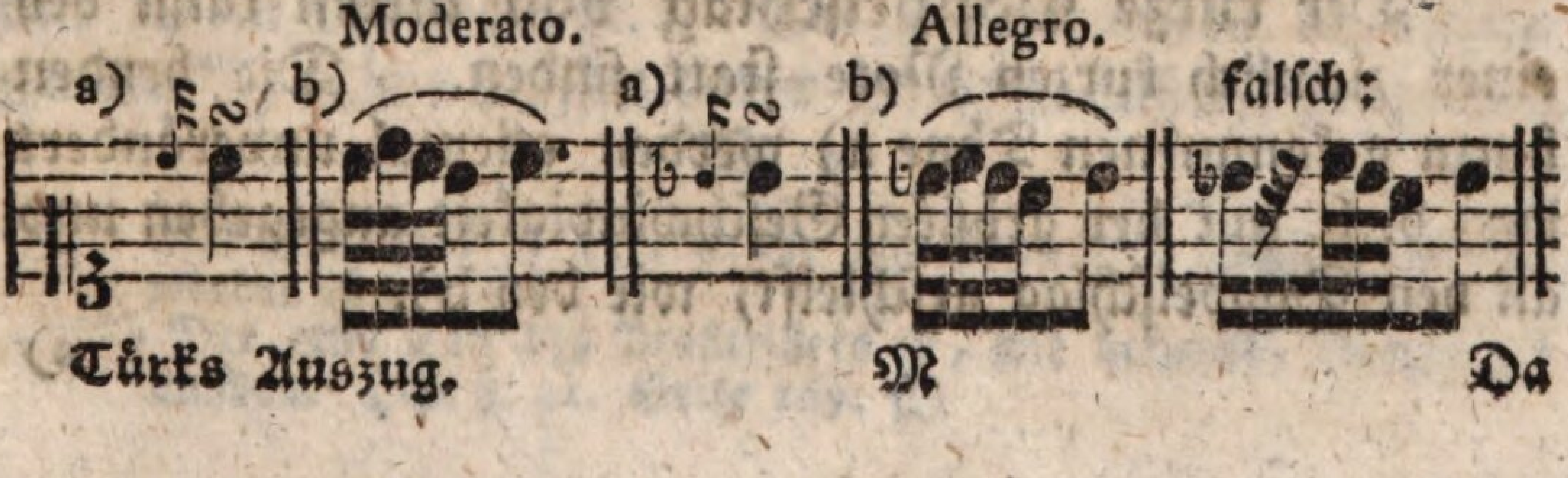
# Vierter Abschnitt.

## Von den zusammengesetzten, und von einigen andern Manieren.

### §. 43.

### Vom geschnellten Doppelschlage.

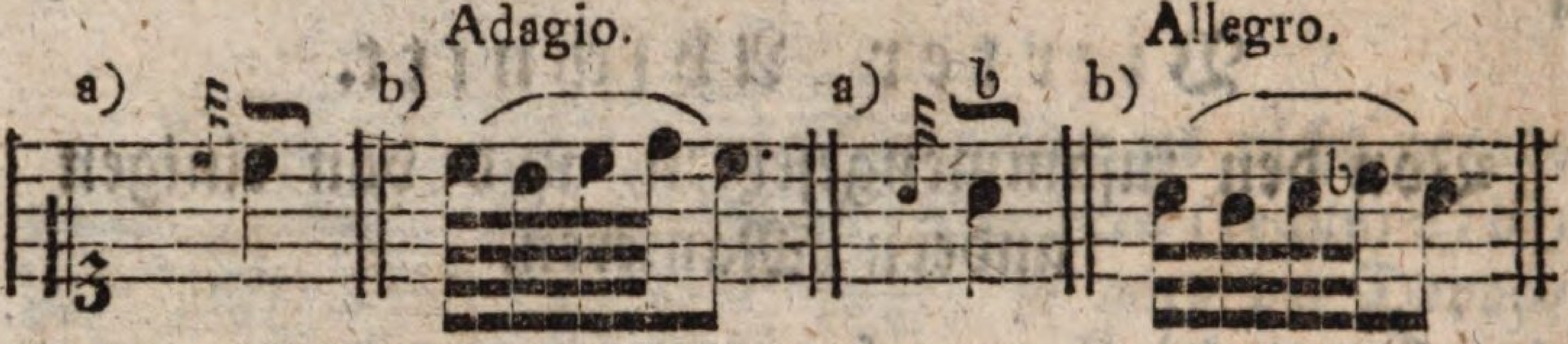
Der geschnellte Doppelschlag (die Rolle, *Groppo*) erhält vor dem eigentlichen Doppelschlage noch einen Hülfston auf der Stufe der Hauptnote selbst. Der aus dieser Zusammensetzung entstehende Doppelschlag kommt nur bey lebhaften Stellen über gestoßenen oder wenigstens nicht eben zu schleifenden Noten vor, und erfordert daher eine besondere Schärfe und Geschwindigkeit in der Ausführung, wenn er die Lebhaftigkeit eines Gedankens gehörig vermehren soll. Bey a) steht sein Zeichen, und bey b) die richtige Ausführung.



Da der geschnellte Doppelschlag mit vieler Lebhaftigkeit vorgetragen werden muß, so suche man den ersten Ton desselben, wo möglich, mit dem dritten oder zweyten Finger zu greifen, gesetzt auch, man sollte sich vorher eine kleine Freyheit in Absicht auf die Fingersetzung erlauben.

## §. 44.

Wenn der **umgekehrte** Doppelschlag noch den obigen Zusatz eines Nötchens bekommt, wie in den folgenden Beyspielen, so könnte man diese Manier, welche bereits hin und wieder vorgeschrieben wird, wohl am schicklichsten die **umgekehrte Rolle** nennen. Zeichen und Ausführung siehe bey a) und b).



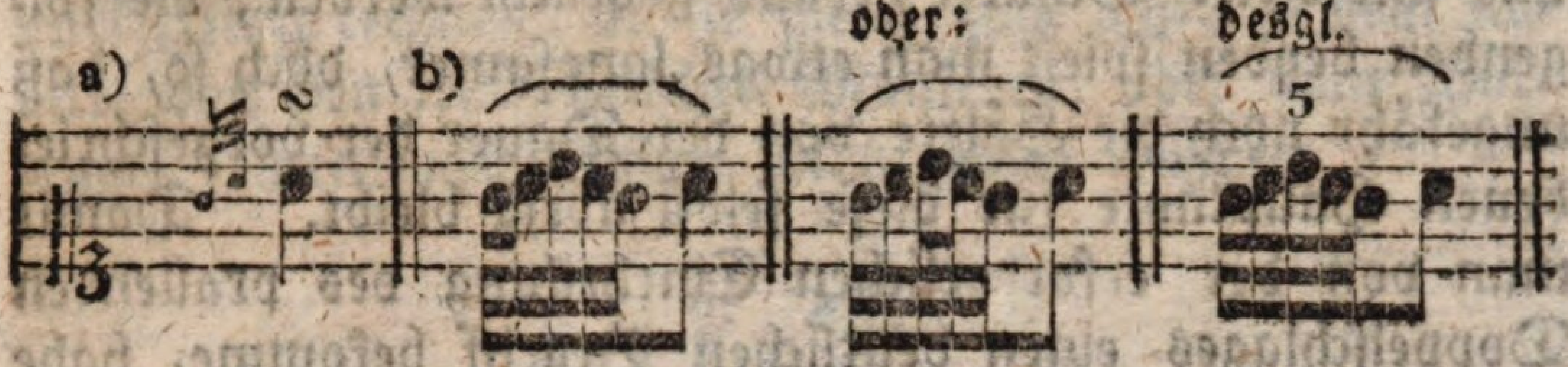

## §. 45.

## Vom Doppelschlage (mit einem Zusatze) von unten.

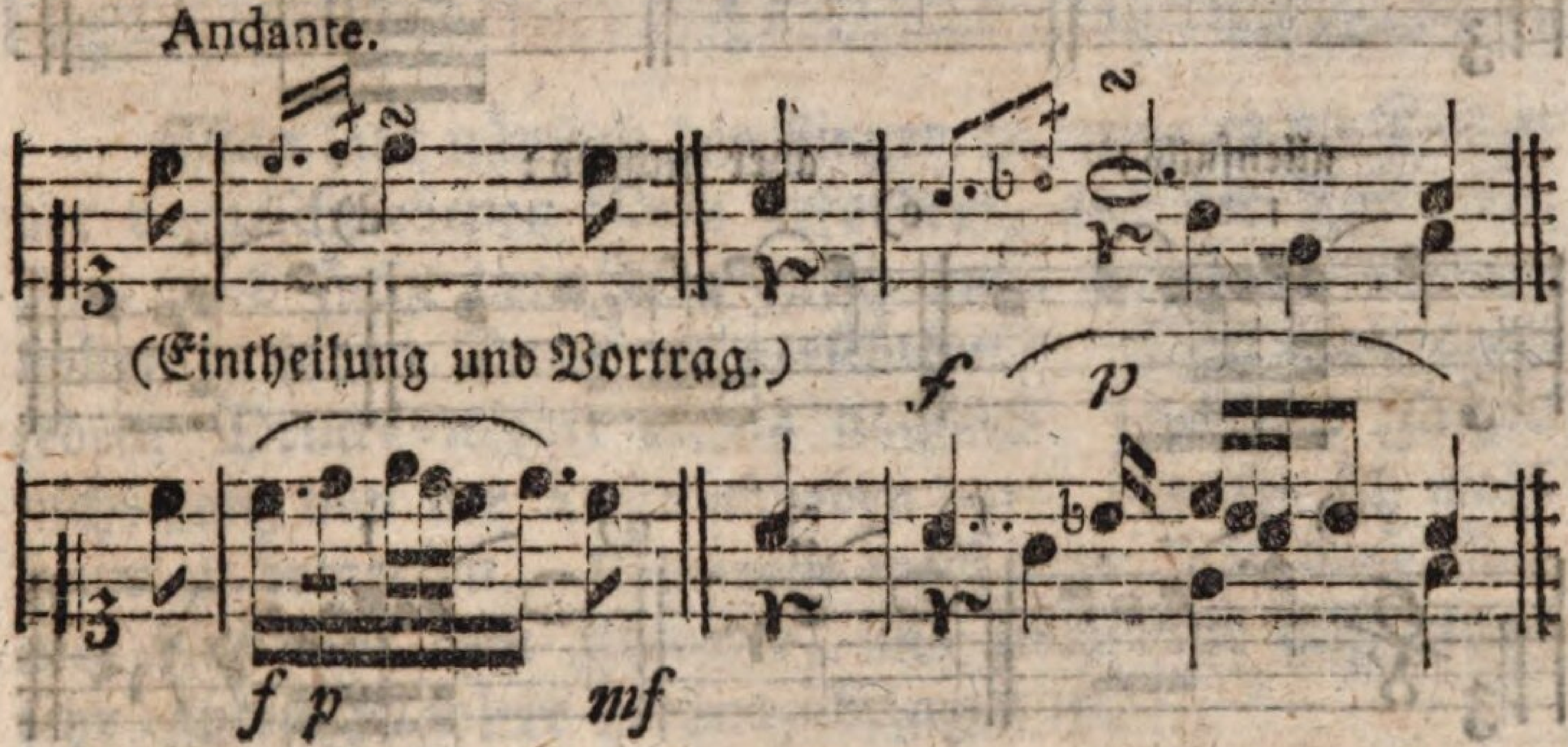
**Der Doppelschlag von unten** (der **geschleifte** oder **vermehrte Doppelschlag**, der **Schleifer mit dem Doppelschlage**) bekommt, außer seinen drey Tönen, noch einen Zusatz von zwey Vorschlägen. Diese sind entweder beyde unveränderlich kurz, oder der erste ist, nach Art des Schleifers, veränderlich lang. Folglich giebt es einen **unveränderlich kurzen** und **veränderlich langen (punktirten)** Doppelschlag von unten.

Der **kurze Doppelschlag von unten** kann bey einer ziemlich kurzen Note statt finden. Die beyden hinzu gekommenen Töne a) werden allemal unverändert kurz d. h. mit der größten Geschwindigkeit angegeben und an den Doppelschlag geschleift, wie bey b).

a)




Der lange oder punktirte Doppelschlag von unten setzt schon eine ziemlich lange Note, oder wenigstens eine langsame Bewegung voraus. Nach Verhältniß dieser längern oder kürzern Hauptnote, wobey er angebracht wird, bekommt das erste (punktirte) Nötchen eine längere oder kürzere Dauer.*) In angenehmen rc. Stellen kann diese Manier mit sehr gutem Erfolge gebraucht werden. Hier sind einige Beyspiele von der Art. Den erforderlichen Vortrag habe ich in der zweyten Notenreihe bemerkt.




## §. 46.

## Vom prallenden Doppelschlage.

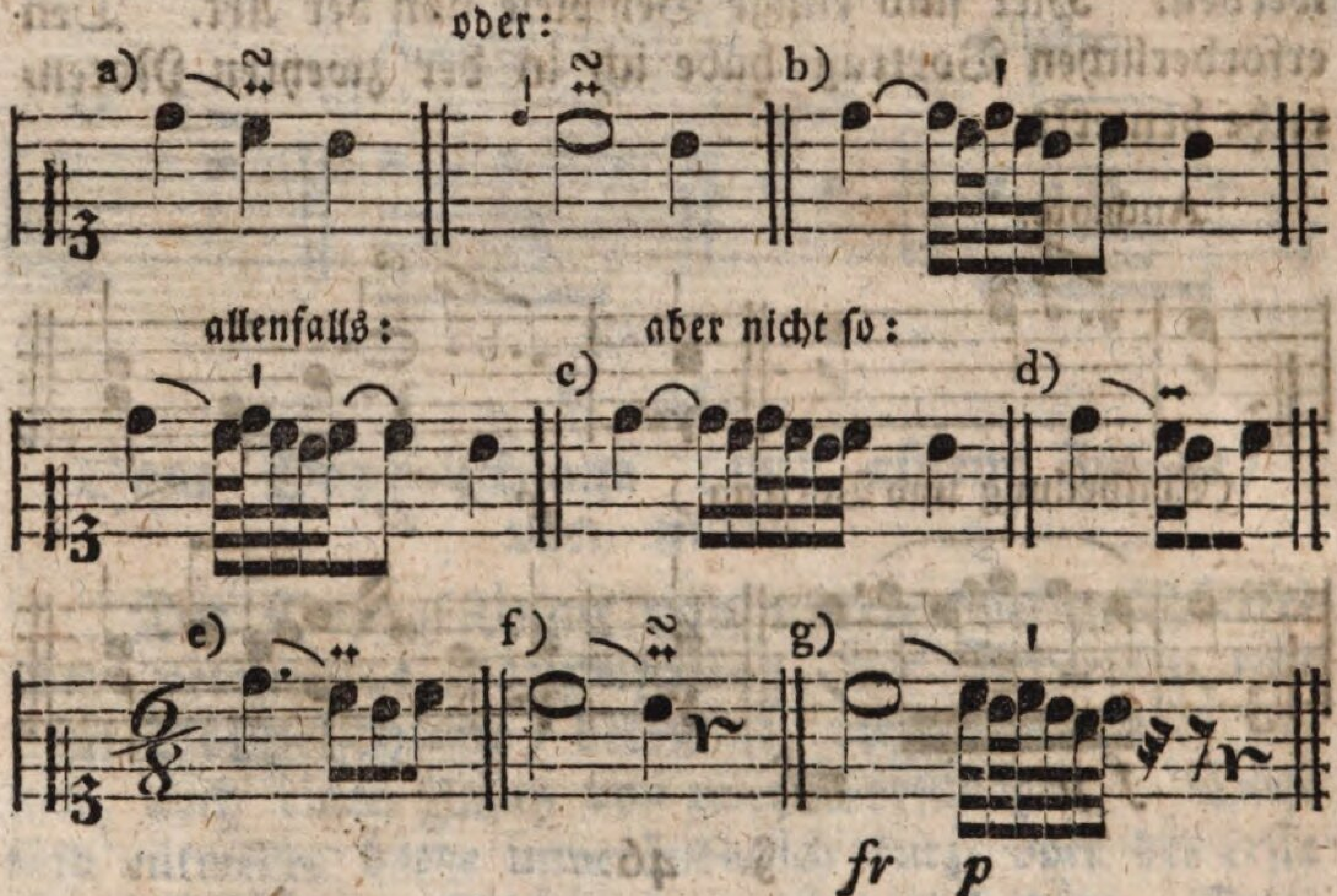
Der prallende Doppelschlag (getrillerte Doppelschlag) ist eigentlich nichts anders, als ein Pralltriller mit einem Nachschlage. Die beyden ersten anzuschlagenden**) Töne müssen daher jederzeit äußerst geschwind

 und

*) Man sehe, was S. 157. §. 12. vom punktirten Schleifer gesagt worden ist.

**) Der erste Ton des Pralltrillers ist, wie bekannt, allemal gebunden. (S. §. 31. Seite 169. f.)

und mit vieler Schärfe heraus gebracht werden; die folgenden beyden spielt man etwas langsamer, doch so, daß ungefähr noch die Hälfte von der Dauer der vorgeschriebenen Hauptnote für diese selbst übrig bleibt. Damit man von der erforderlichen Eintheilung des prallenden Doppelschlages einen deutlichen Begriff bekomme, habe ich bey a) das gewöhnliche Zeichen, bey b) die richtige und bey c) eine fehlerhafte Ausführung dieser Manier beygefügt. Die nicht ungewöhnliche Schreibart bey d) bezeichnet ebenfalls einen prallenden Doppelschlag. Bey Triolen und triplirten Noten bedient man sich oft der Schreibart e). Wo eine Trennung nöthig ist d. h. bey Einschnitten rc. f) würde ich die Ausführung g) wählen.




Da vorzüglich die ersten Töne des prallenden Doppelschlages mit vieler Schärfe heraus gebracht werden müssen, so vermeidet man, wo möglich, bey dieser Manier ebenfalls den kleinen Finger der rechten, und den Daumen der linken Hand.

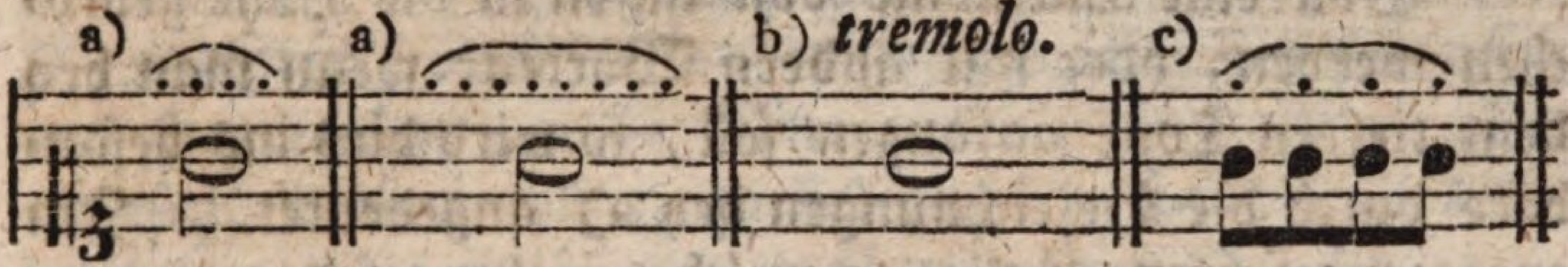
§. 47.

Zu den wesentlichen Manieren kann man auch noch die **Bebung**, das so genannte Arpeggio und den Zurück-

rückschlag rechnen; ob sie gleich zum Theil in dem Kapitel von den willkührlichen Manieren, oder vom Vortrage, keinen unschicklichen Platz finden würden.

### §. 48.
### Von der Bebung.

Die Bebung (franz. *Balancement*, ital. *Tremolo*) kann nur über langen Noten, besonders in Tonstücken von traurigem 2c. Charakter, mit gutem Erfolge angebracht werden. Man pflegt sie durch das Zeichen bey a) oder durch das Wort *tremolo* b) anzudeuten. Die Ausführung würde ungefähr so seyn müssen, wie bey c).

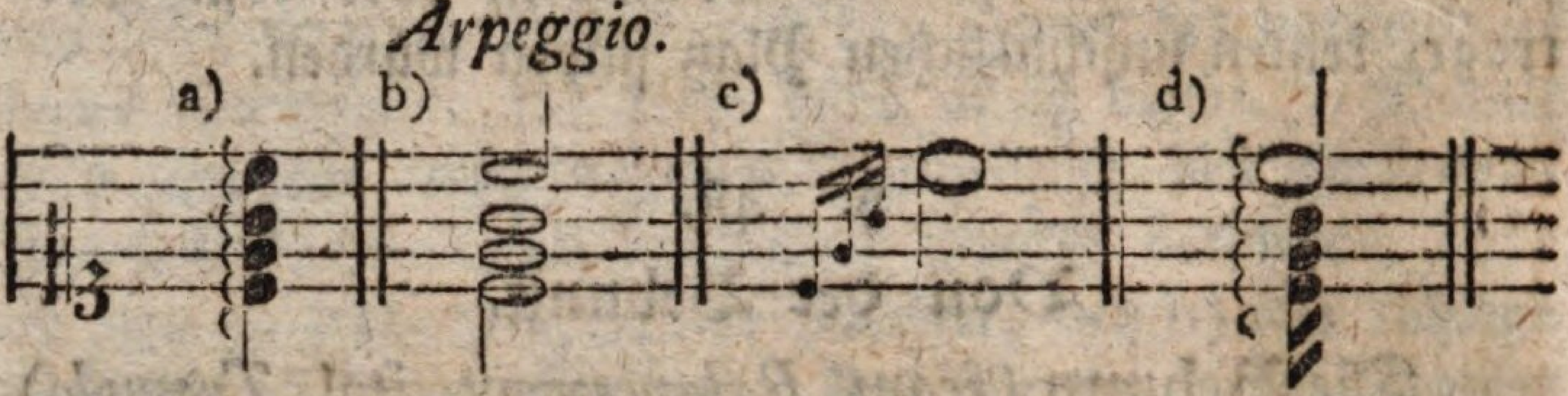



Man läßt nämlich den Finger, so lange es die Dauer der vorgeschriebenen Note erfordert, auf der Taste liegen, und sucht den Ton durch einen mehrmals wiederholten gelinden Druck zu verstärken. Daß man nach jedem Drucke wieder etwas nachläßt, aber den Finger nicht ganz von der Taste abheben darf, brauche ich wohl kaum zu bemerken. Uebrigens weiß jeder, daß diese Manier bloß auf dem Klaviere, und zwar nur auf einem sehr guten Klaviere herauszubringen ist.

### §. 49.
### Von dem Arpeggio. (Harpeggio.)

Wenn man eine vorgeschriebene Harmonie brechen, d. h. nicht zugleich, sondern nach einander anschlagen soll, so wird dies gewöhnlich durch das Zeichen bey a) oder durch das Wort Arpeggio b) bestimmt. Die kleinen Nötchen bey c) haben eben die Bedeutung. Man pflegt diese Manier oder vielmehr die erwähnte Art des Vor-

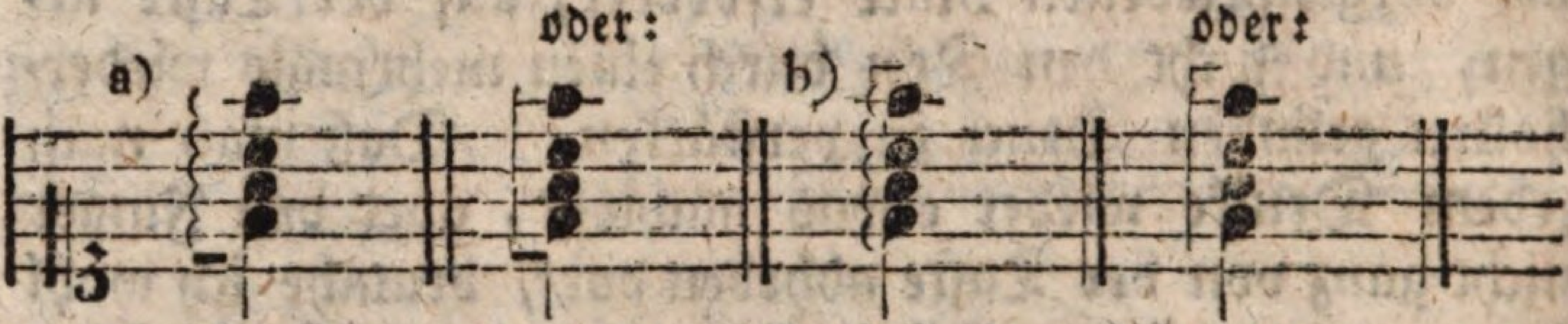
traaes eine Arpeggiatur (Brechung, Zergliederung, *arpeggio*) zu nennen.




Durch die kleinen Nötchen bey c) wird angedeutet, daß man die Finger sogleich wieder von den Tasten abheben solle. Nur der durch eine Hauptnote bezeichnete Ton, in dem obigen Beyspiele das zweygestrichene c, wird ausgehalten. Dieselbe Bedeutung hat auch die Schreibart bey d).

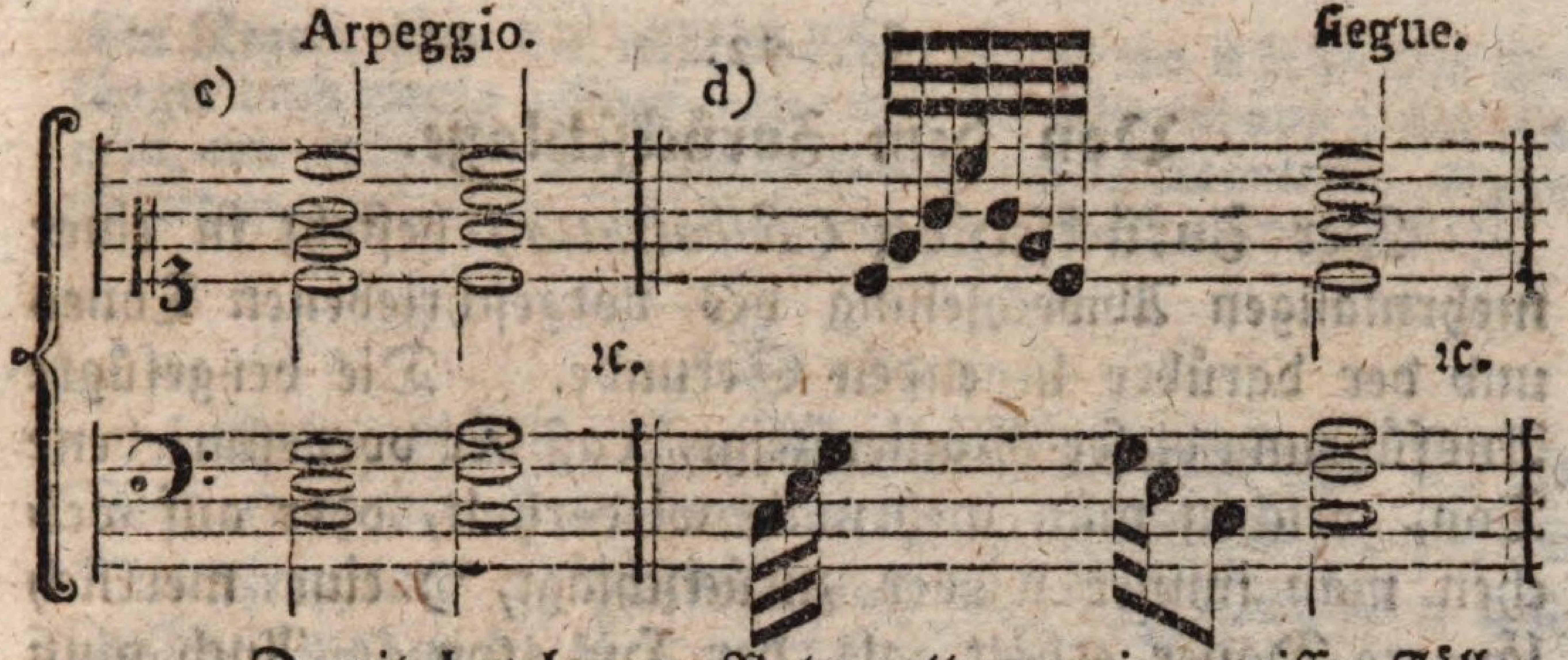
§. 50.

Soll eine Harmonie von unten in die Höhe gebrochen werden, oder mit andern Worten: wenn man bey dem tiefern Tone anfangen soll, so wird dies ins besondere durch die Bezeichnungen bey a) angedeutet. Im entgegengesetzten Falle – welcher aber seltener vorkommt – bedient man sich der Zeichen bey b).




Von dem Charakter rc. eines Tonstückes hängt es ab, ob die Harmonie geschwinder oder langsamer gebrochen werden muß. Meistentheils bricht man sie ziemlich geschwind. In Tonstücken von einem sehr muntern Charakter werden die Tasten fast zugleich angeschlagen.

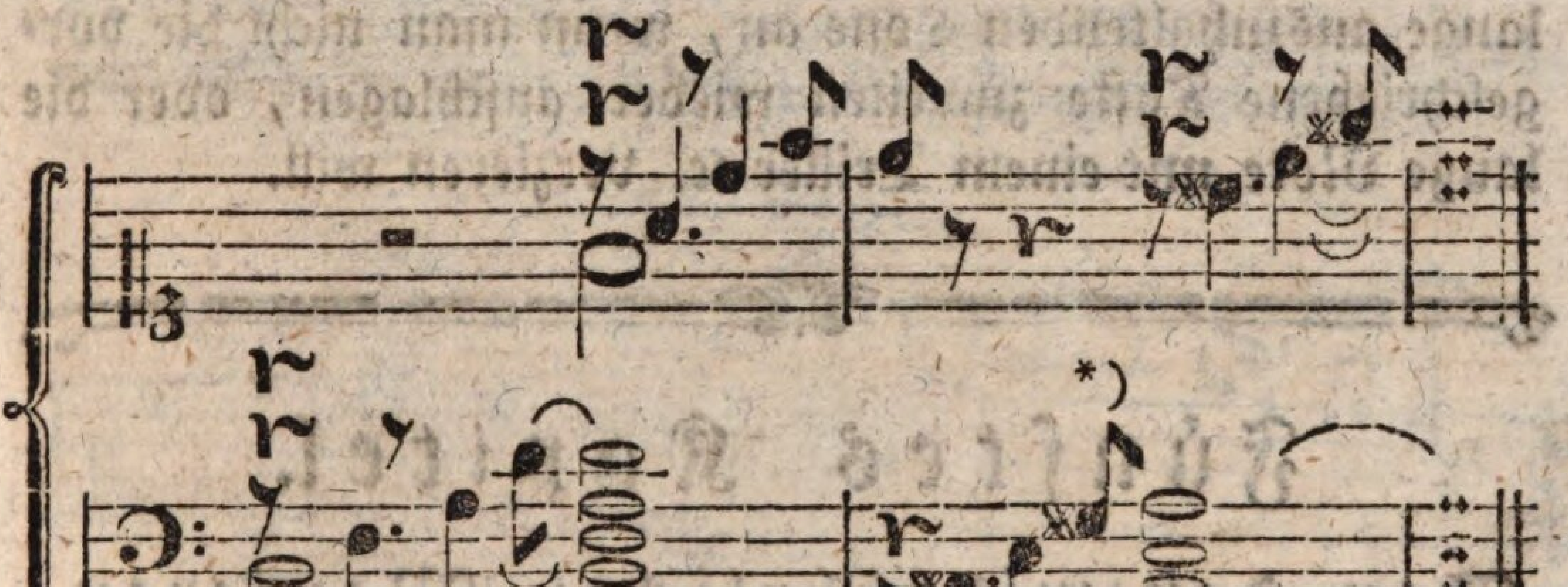
Anm. Bey einer Folge von mehreren gebrochenen Harmonien pflegen die Komponisten entweder nur das Wort Arpeggio darüber zu schreiben c), und die Ausführung der Willkühr des Spielers zu überlassen, oder sie bestimmen bey der ersten Harmonie den Grad der Geschwindigkeit rc. selbst, und deuten alsdann durch ein *Siegue* an, daß der Spieler auch die folgenden Akkorde so behandeln solle d).



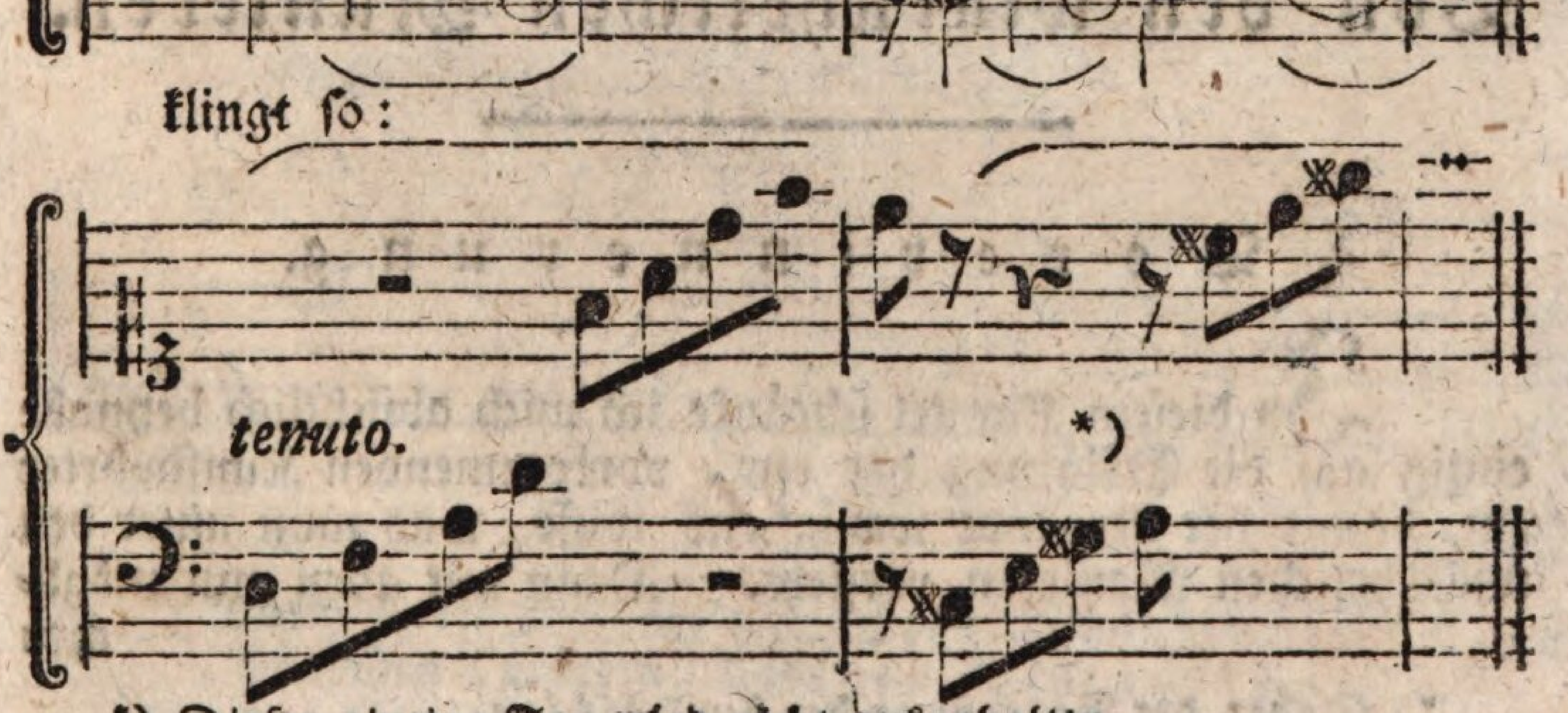

Damit bey langen Notengattungen in gewissen Fällen nicht zu viel Zeit übrig bleibe, kann man die Harmonie auf verschiedene Art mehrmals hinauf und herunter brechen.

## §. 51.

Wenn die Tonsetzer, außer dem Grade der Geschwindigkeit, auch bestimmen wollen, daß bey gebrochenen Harmonien gewisse Töne ausgehalten, andere aber abgesetzt werden sollen, so bedienen sie sich der nachstehenden, etwas mühsamer zu übersehenden Schreibart.




klingt so:

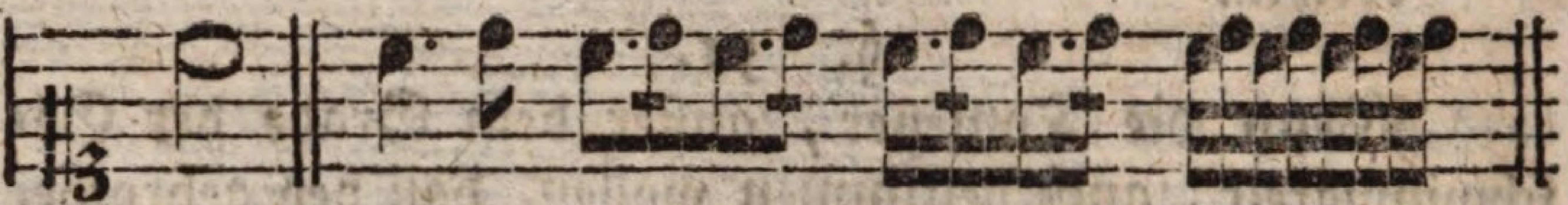



*) Dieser einzige Ton wird nicht ausgehalten.

§. 52.

### Von dem Zurückschlage.

Der Zurückschlag (*Ribattutta*) besteht in einer mehrmaligen Abwechselung des vorgeschriebenen Tones und der darüber liegenden Sekunde. Die beygefügte Ausführung dieser Manier zeigt, daß der vorgeschriebene Ton, welchen man mehrmals wiederholt, oder auf welchen man immer wieder zurückschlägt,*) eine merklich längere Dauer erhält, als der Hülfston. Auch muß die Bewegung allmählich immer geschwinder genommen werden, z. B.



Diese Manier kann vorzüglich als Einleitung in den Schlußtriller nach einer verzierten Kadenz gebraucht werden. Außerdem bringt man sie allenfalls auch bey einem lange auszuhaltenden Tone an, wenn man nicht die vorgeschriebene Taste zuweilen wieder anschlagen, oder die lange Note mit einem Triller ꝛc. verzieren will.

# Fünftes Kapitel.

## Von den willkührlichen Manieren.

### Vorerinnerung.

In diesem Kapitel schränke ich mich absichtlich beynahe einzig auf die Erklärung der etwa vorkommenden Kunstwörter ein, damit der Lernende wenigstens wisse, was man unter den willkührlichen Manieren versteht. Denn mit allen nur möglichen

*) Daher die Benennung der Zurückschlag.

chen Regeln über die willkührlichen Manieren würde dem Anfänger doch wenig gedient seyn, weil die Anwendung dieser Regeln, wie bekannt, noch verschiedene andere Kenntnisse, eigene Erfindung, einen bereits gebildeten Geschmack ꝛc. voraussetzt.

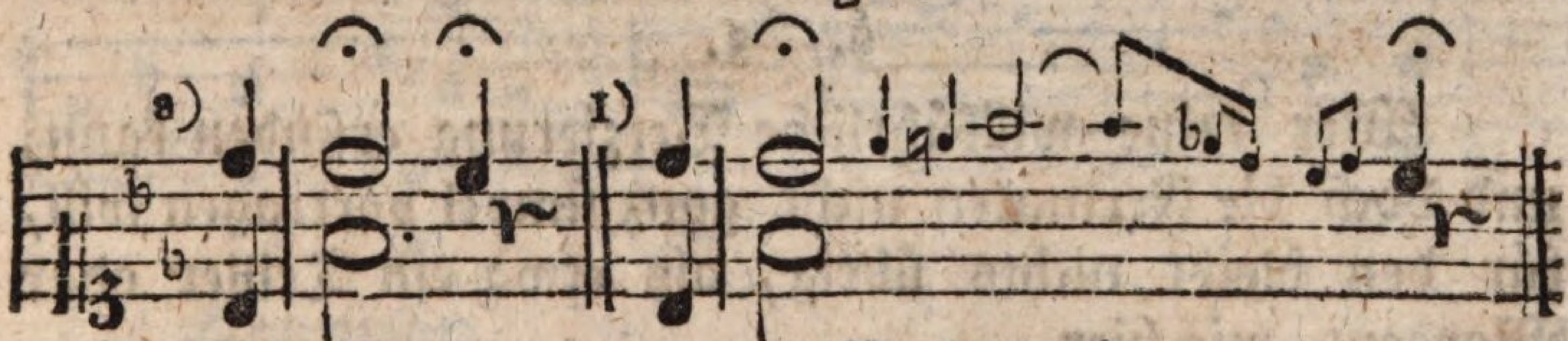
## §. 1.

Unter willkührlichen Manieren verstehe ich: 1) die Verzierung der Fermaten, 2) die so genannten verzierten Kadenzen, und 3) hauptsächlich die Veränderungen und Zusätze, wodurch ein Tonstück verschönert werden kann.

## §. 2.

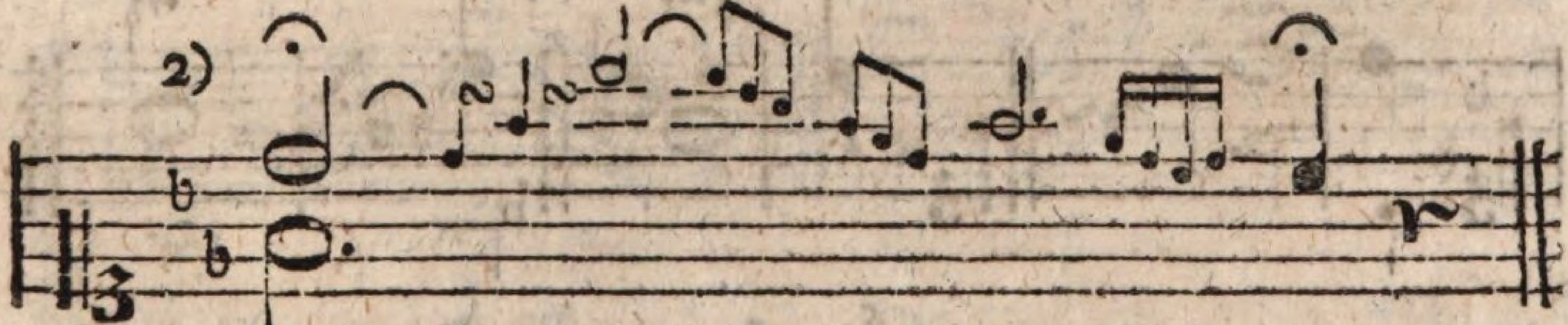
Daß die Fermaten kleinere *) mit 𝄐 bezeichnete Ruhestellen sind, wobey man etwas über die bestimmte Dauer verweilt, ist bereits Seite 75 angemerkt worden. Hier folgen einige Fermaten mit beygefügten Verzierungen. Man kann davon einigermaßen auf die erforderlichen Eigenschaften ꝛc. derselben schließen. Die durch kleine Noten angedeuteten Verzierungen müssen jedoch mehr nach Gefühl, als taktmäßig, vorgetragen werden.

Poco Adagio.




**) (Verzierung.)

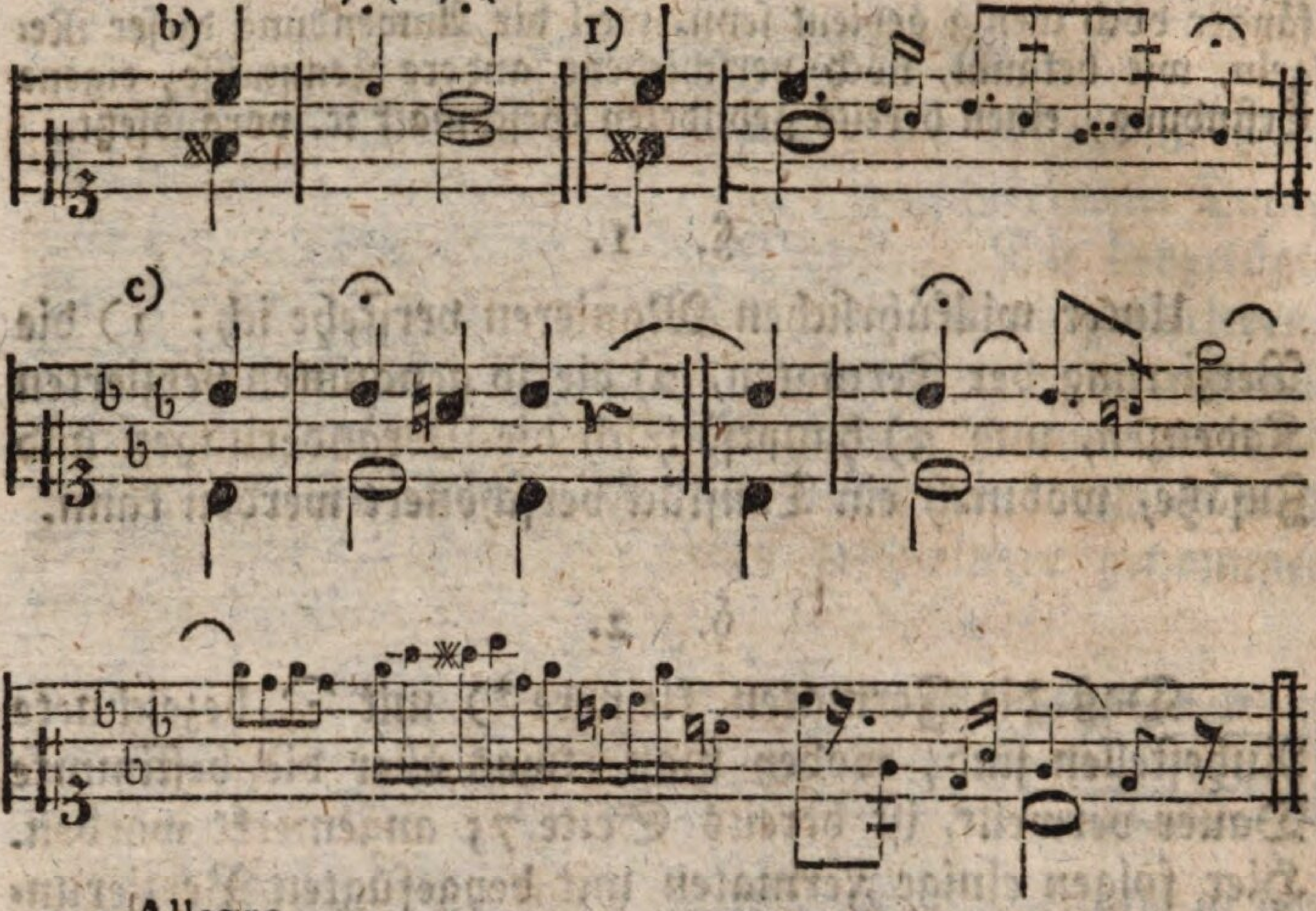
Poco Allegro.

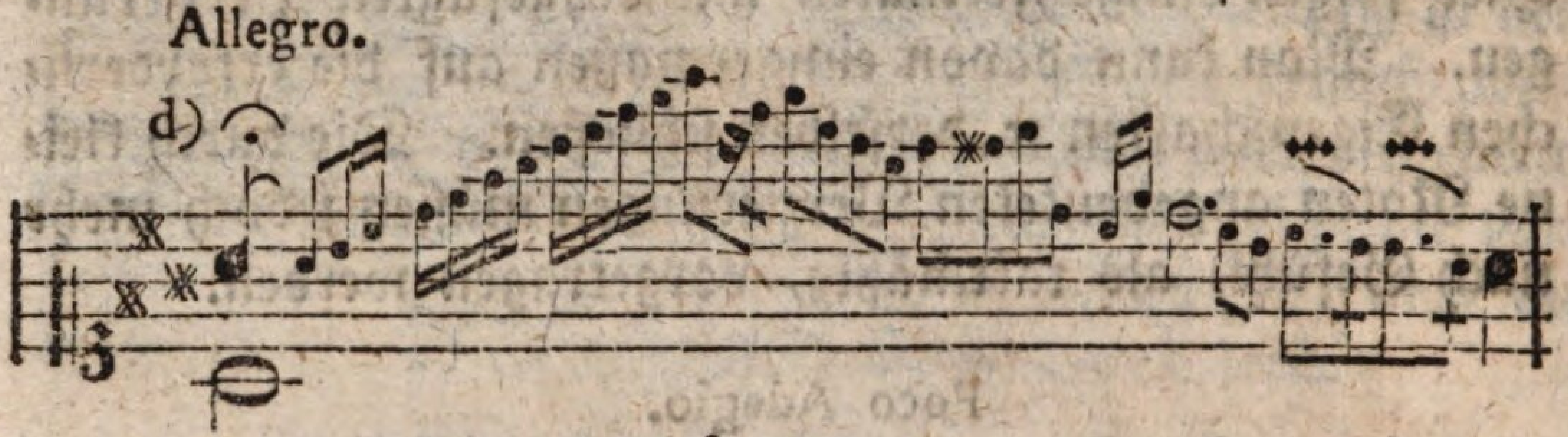





*) Durch dieses Beywort unterscheide ich die Fermaten von den wirklichen (größern) Kadenzen. (Seite 189. f.)

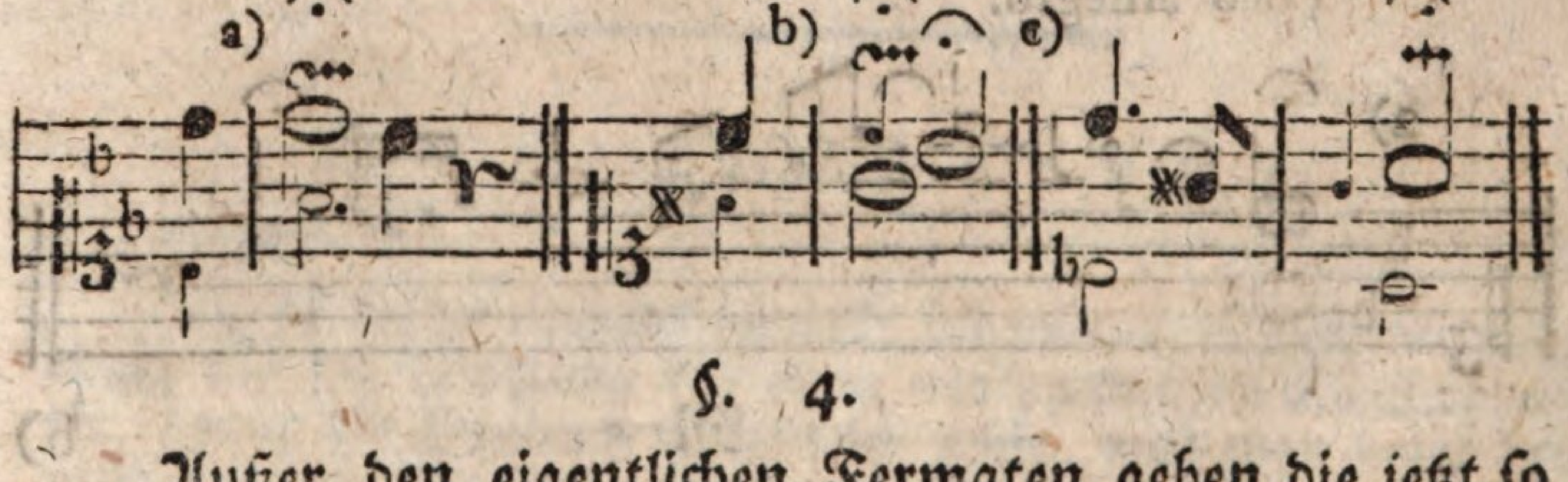
**) Den Baß denke man sich eine Oktave tiefer.






§. 3.

Wer keine willkührliche Verzierung erfinden kann, und doch die Fermaten nicht ganz simpel vortragen will, für den bleibt nichts übrig, als etwa ein Triller oder Mordent, wie hier.



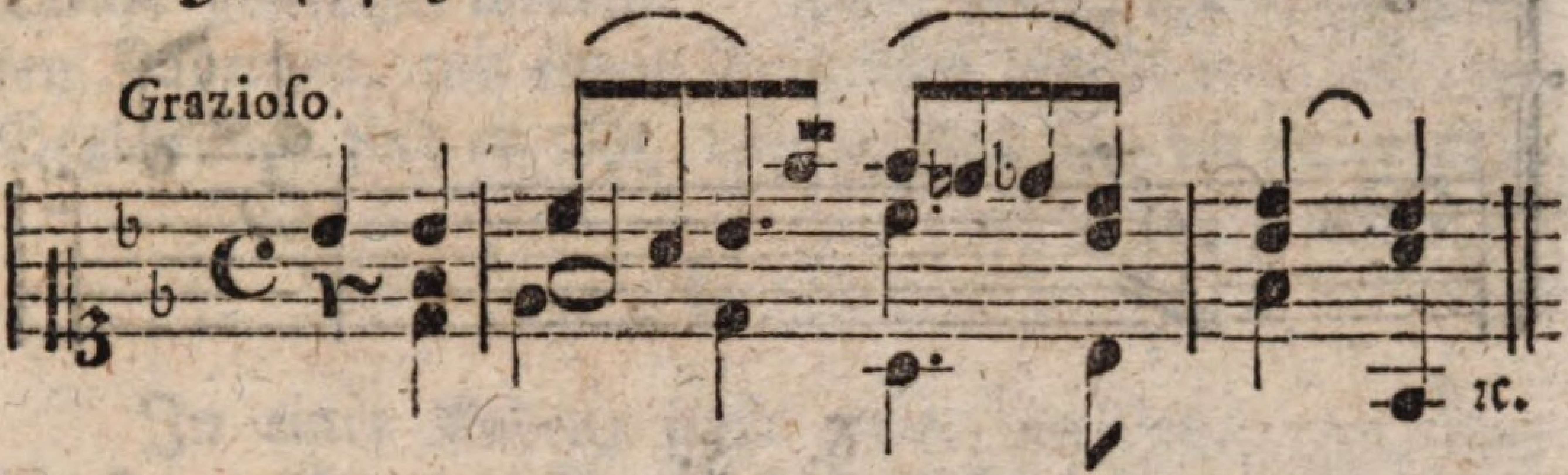
§. 4.

Außer den eigentlichen Fermaten geben die jetzt so beliebten Rondo's noch Gelegenheit zu willkührlichen Ver-

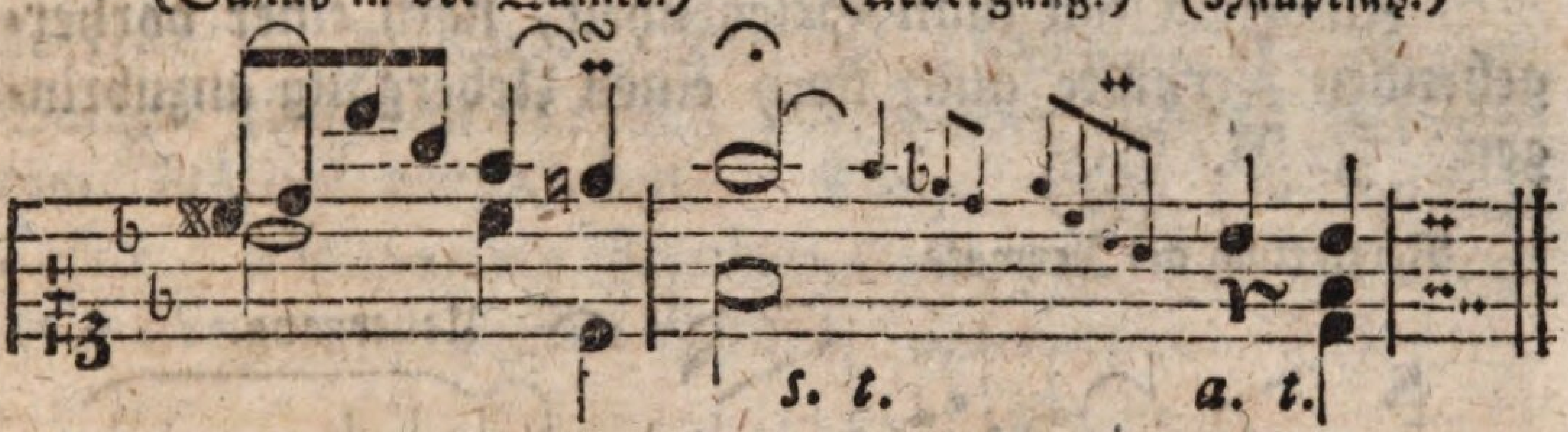
zierungen. Man leitet nämlich bey dem mit 𝄐 bezeichneten Ende eines Hauptgedanken durch einen kurzen, und dem Charakter des Ganzen entsprechenden Uebergang wieder in den Hauptsatz ein. Z. B.

Hauptsatz.

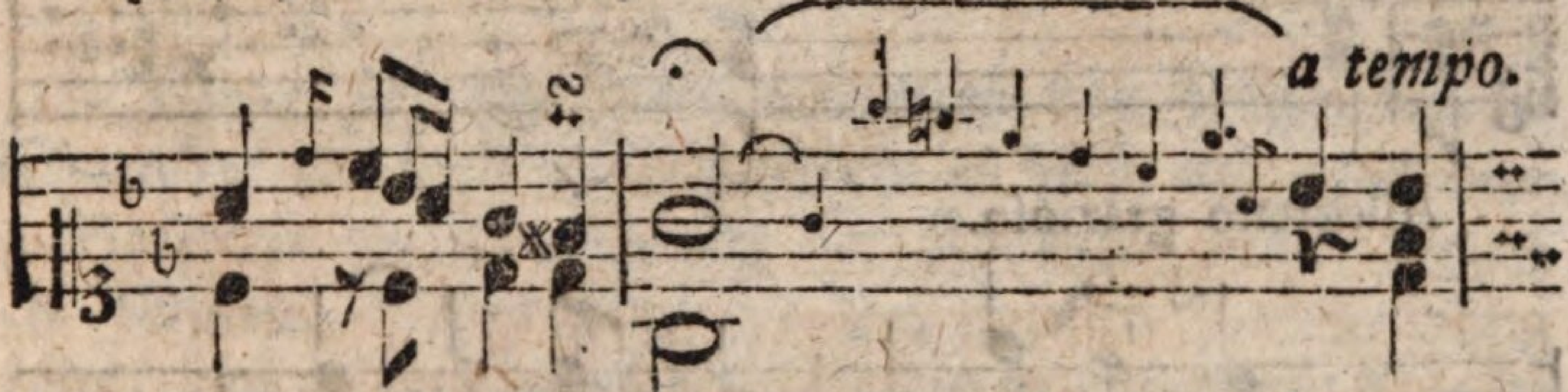
Grazioso.




(Schluß in der Quinte.) (Uebergang.) (Hauptsatz.)



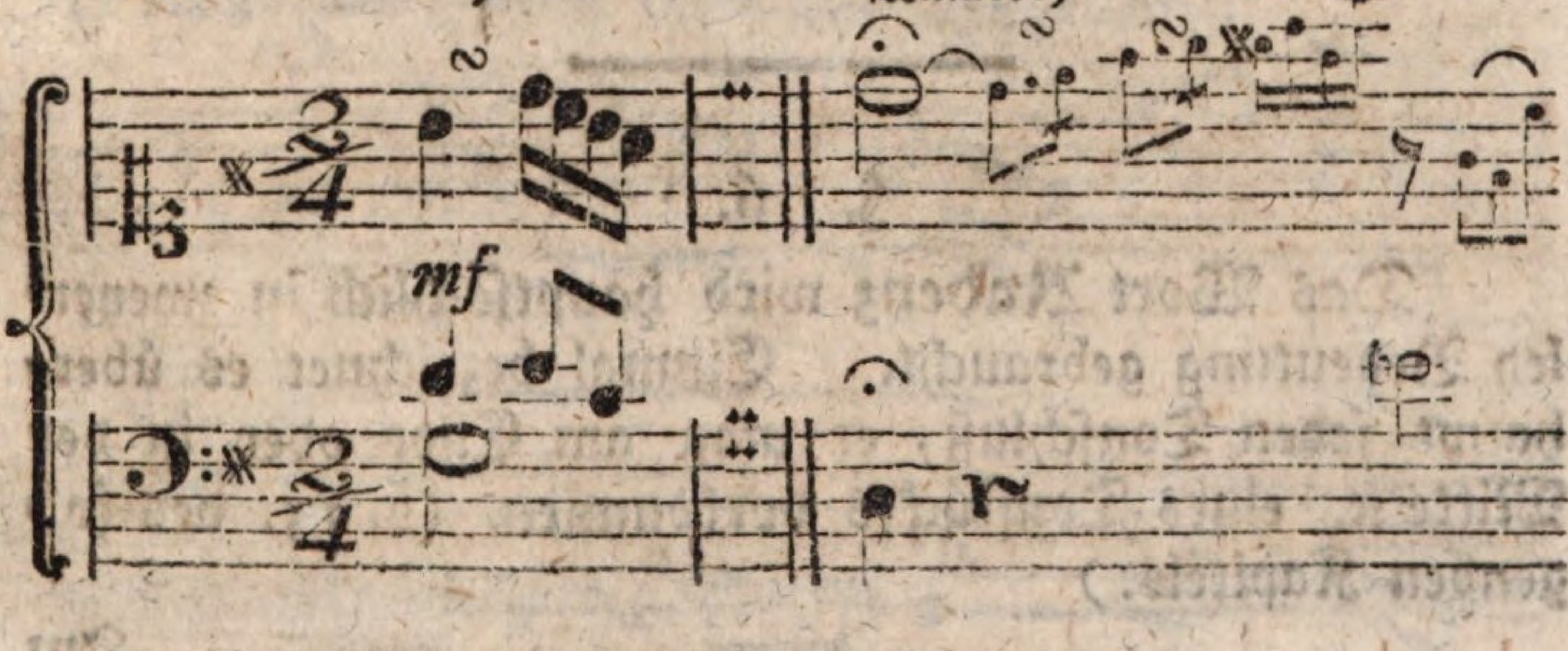

(Schluß in der Sexte)

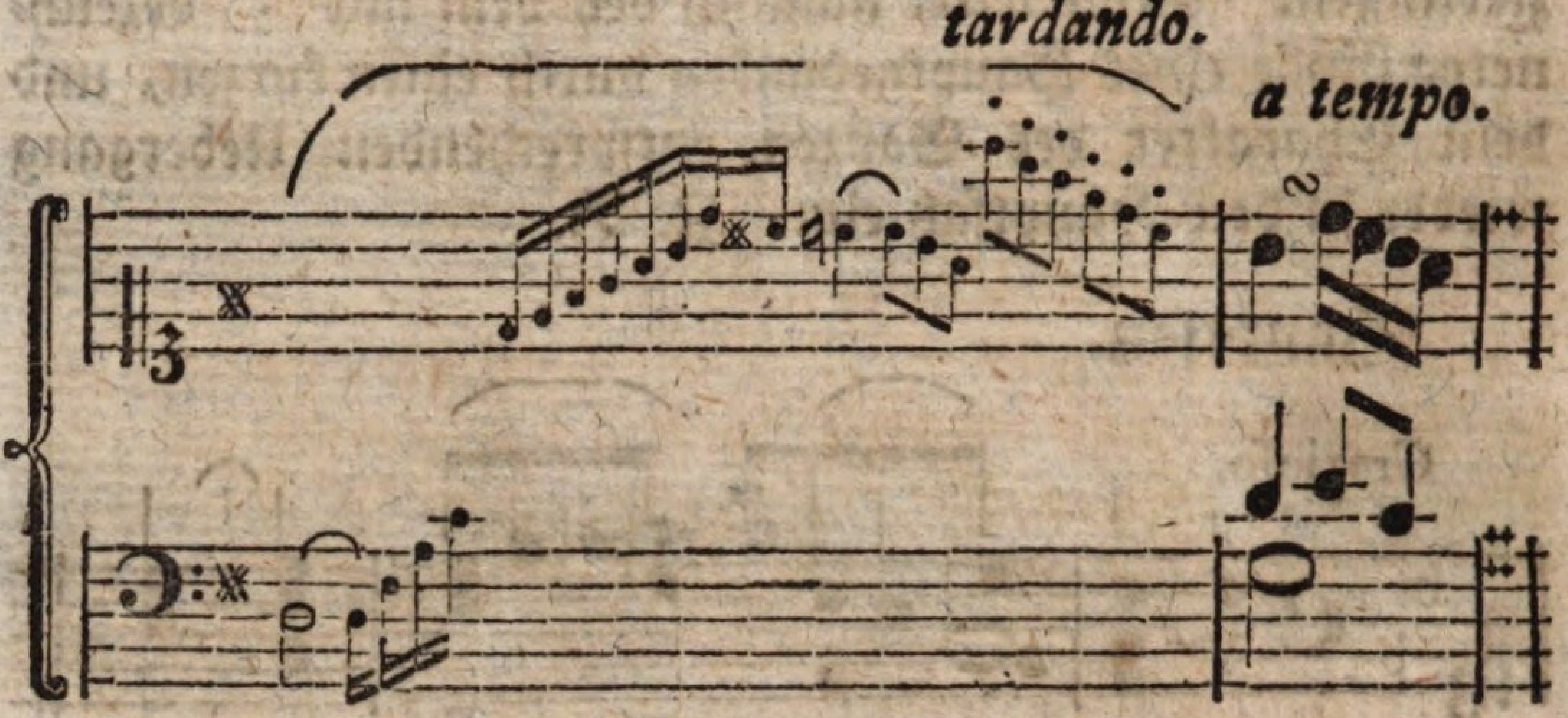



Hauptsatz.

Andante.

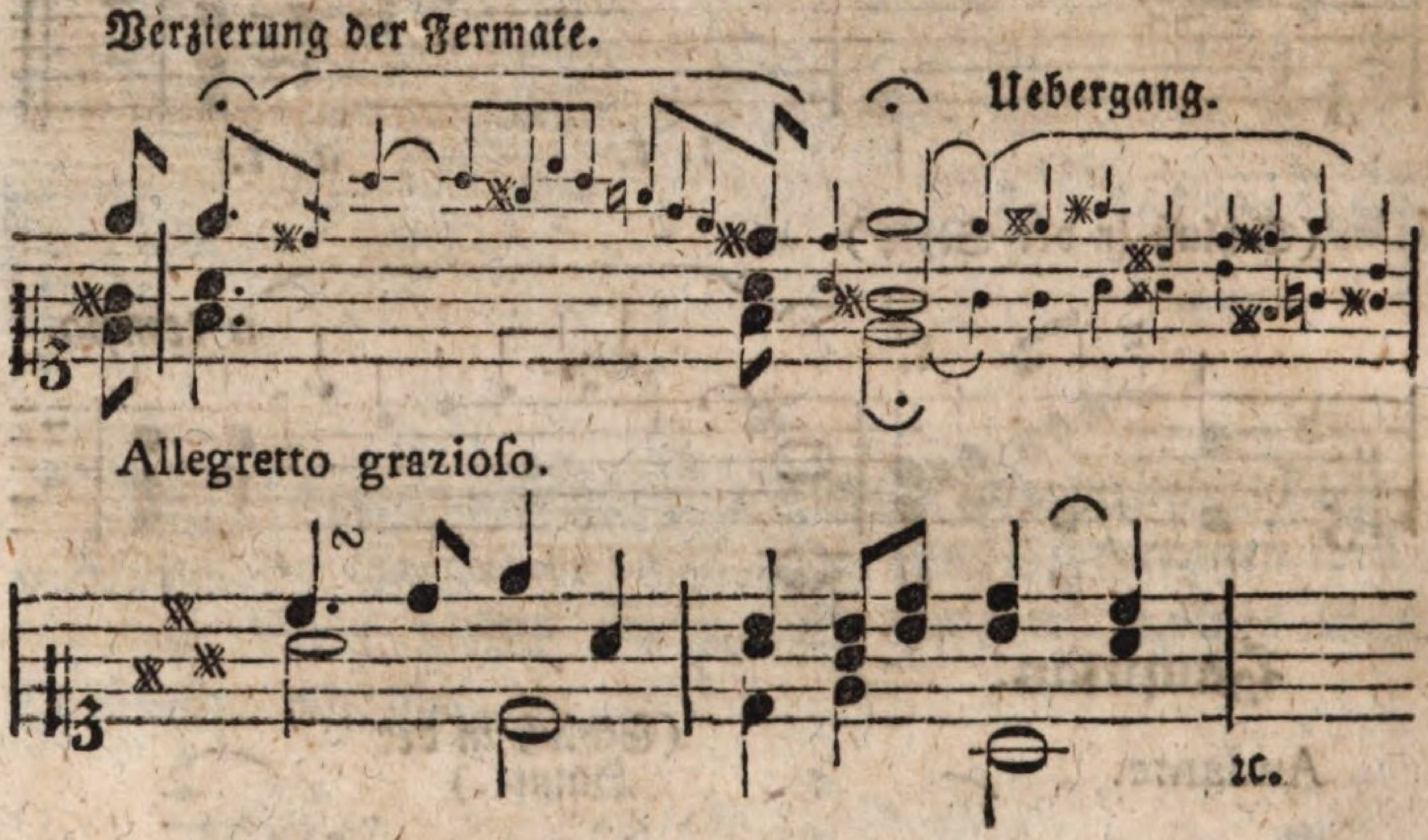
(Schluß in der Quinte.)






§. 5.

Zuweilen hat man Gelegenheit, nach einer vorhergehenden Fermate auch noch einen Uebergang anzubringen. Z. B.




---

§. 6.

Das Wort Kadenz wird hauptsächlich in zweyerley Bedeutung gebraucht. Einmal bezeichnet es überhaupt jeden Tonschluß, er mag am Ende oder in der Mitte ꝛc. eines Tonstückes vorkommen. (§. 15. des folgenden Kapitels.)

Im

Im engern Sinne des Wortes Kadenz versteht man jetzt vorzugsweise darunter: die willkührlichen Verzierungen oder vielmehr Zusätze, welche vor einem völligen Tonschlusse in der Hauptstimme angebracht, und unmittelbar vor der Schlußnote gemeiniglich mit einem Triller geendiget werden. Diese schlechthin so genannten Kadenzen, mit einem Aufhalten des Taktes und der Begleitung, sind es also, von welchen hier die Rede ist.

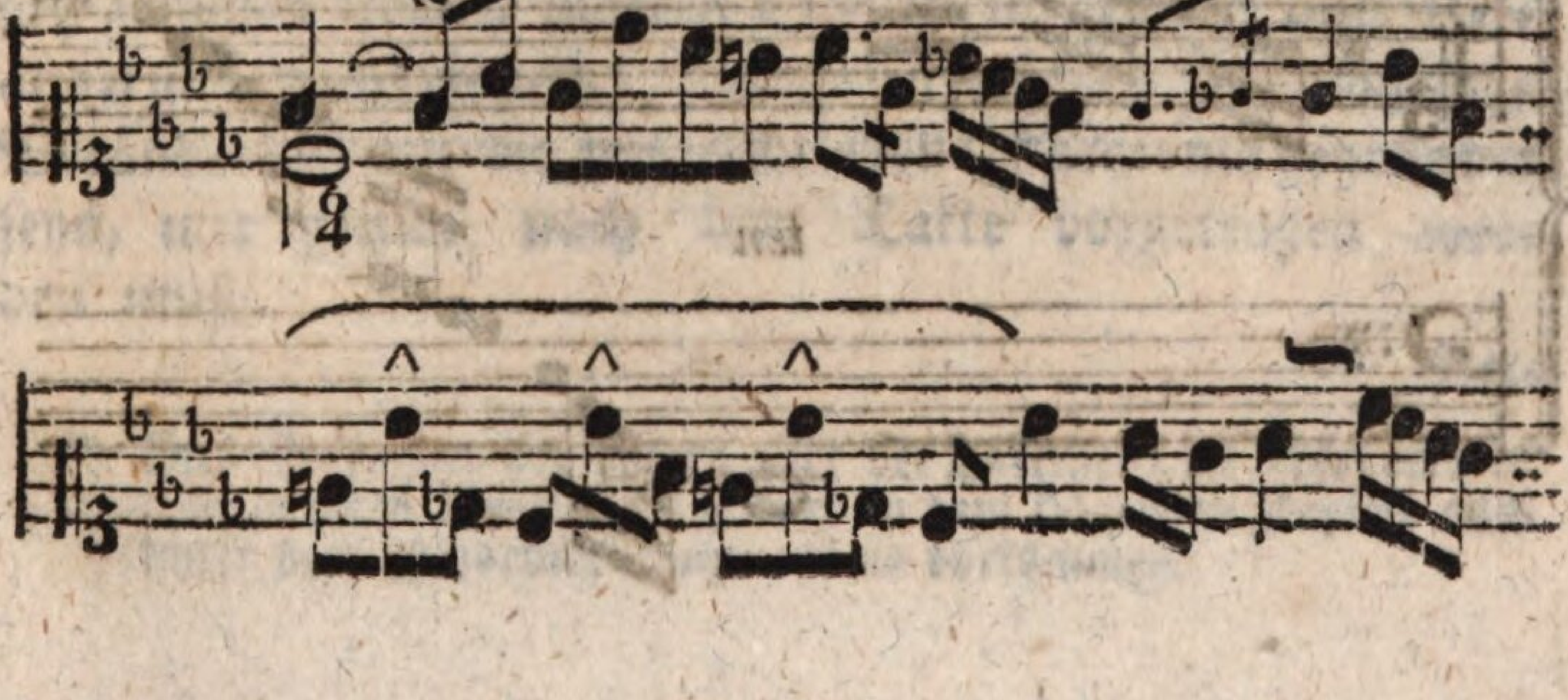
§. 7.

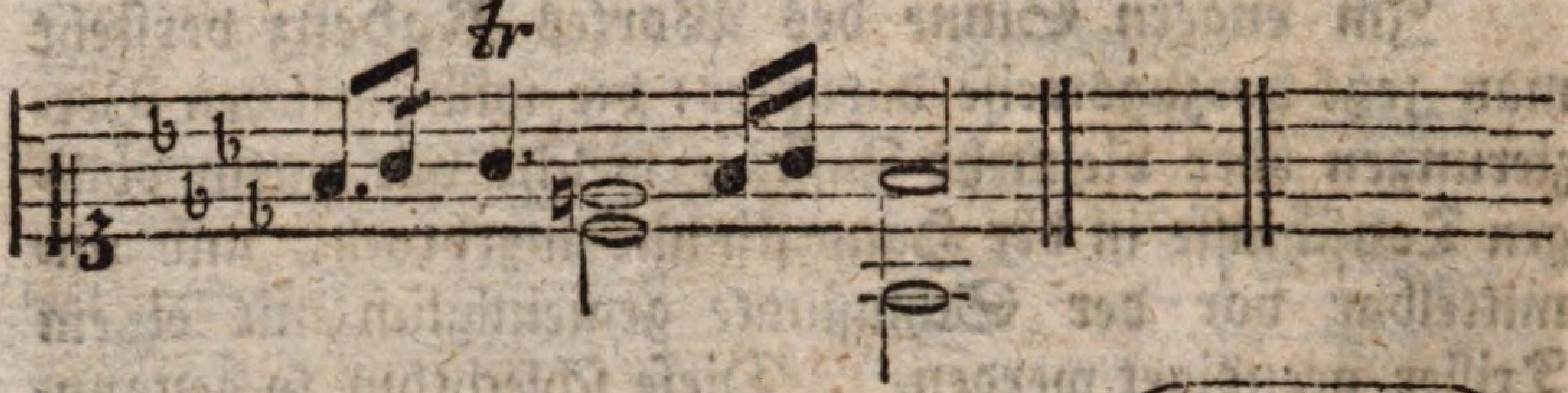
In einer Kadenz sucht man vorzüglich den Eindruck, welchen das Tonstück gemacht hat, auf das lebhafteste zu verstärken, und die wichtigern Theile des Ganzen gleichsam in einem Abrisse oder äußerst gedrängtem Auszuge darzustellen. Kürze, Witz, Mannigfaltigkeit, unerwartete Wendungen u. dgl. sind die etwa noch übrigen nöthigsten Erfordernisse einer guten Kadenz.

§. 8.

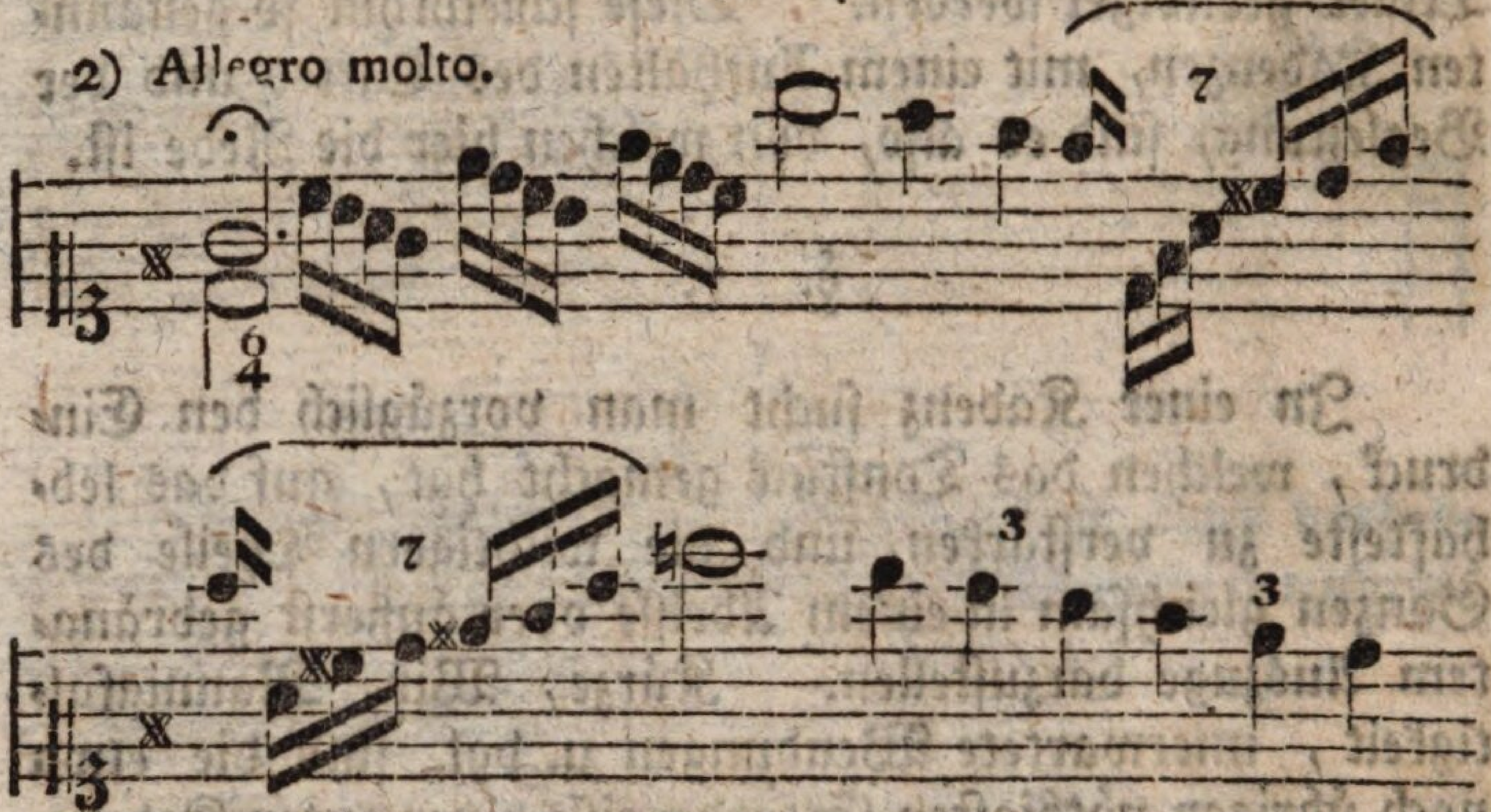
Wenn ich hier zwey Kadenzen von verschiedenem Charakter ꝛc. einrücke, so geschieht es bloß, um durch diese Beyspiele die Einrichtung der Kadenzen näher zeigen zu können. Aus dem vorhergehenden Paragraphen folgt, daß es unmöglich ist, Muster zu entwerfen, die in allen Fällen zu gebrauchen oder nachzuahmen sind.

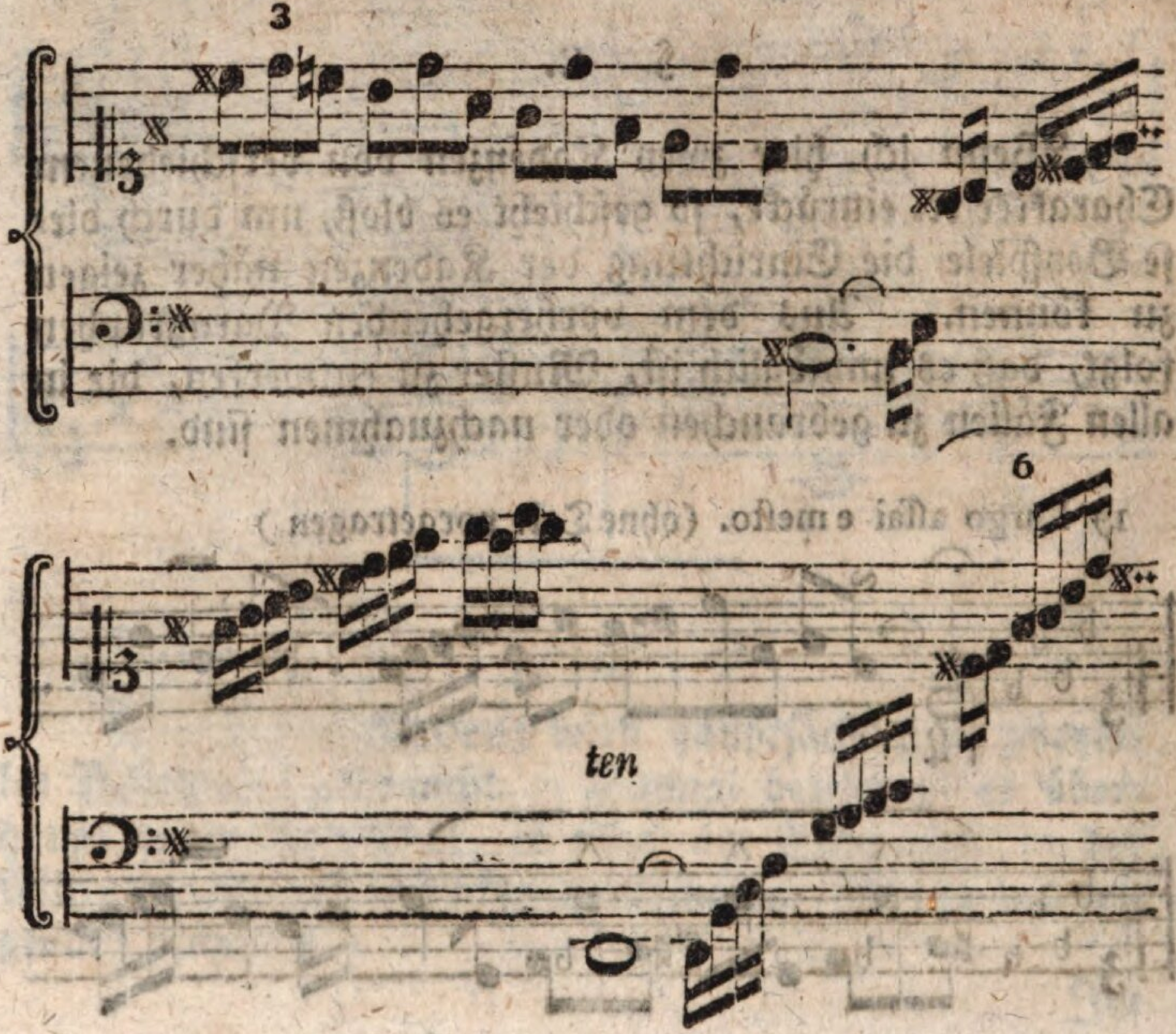
1) Largo assai e mesto. (ohne Takt vorgetragen.)

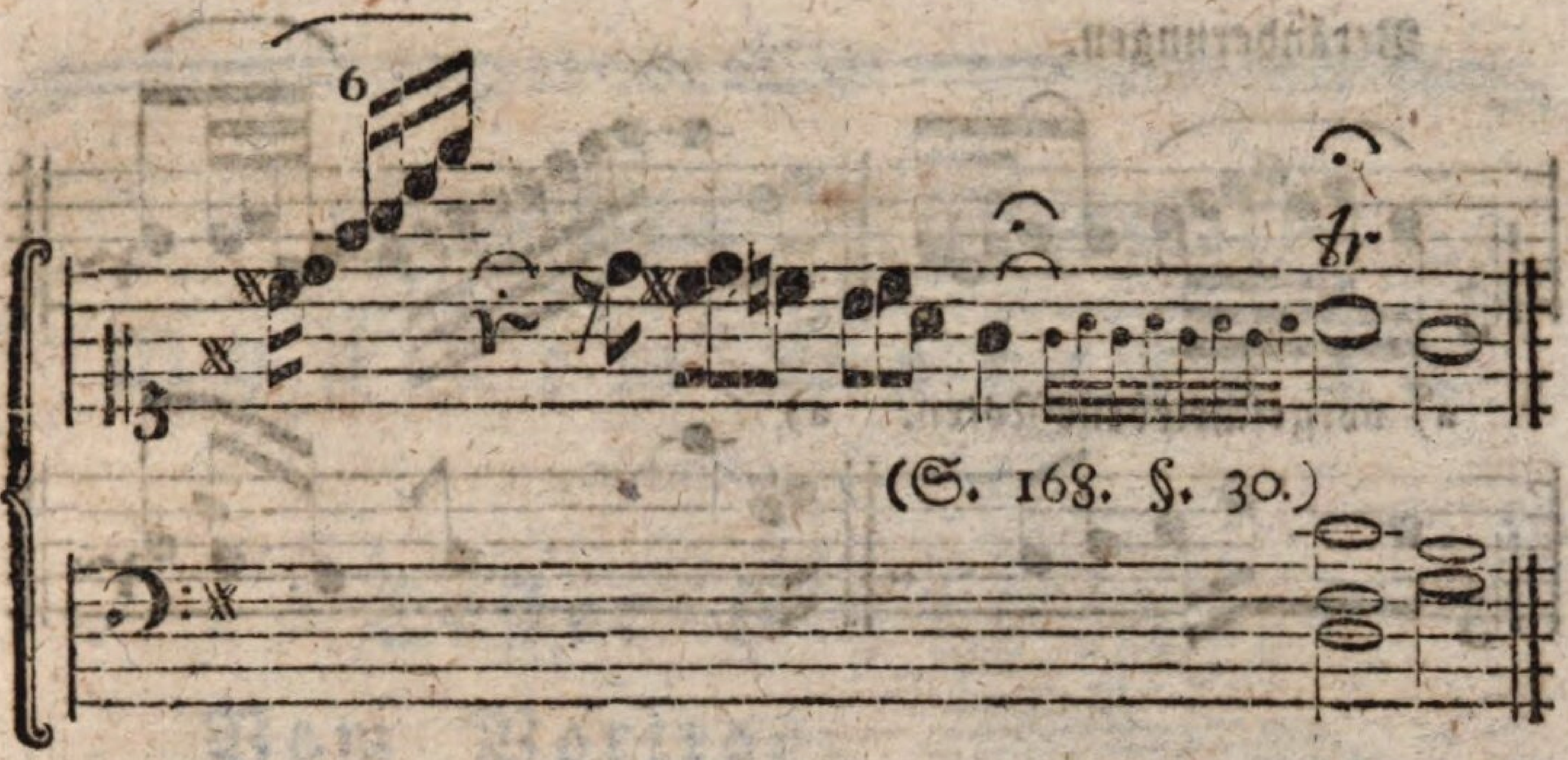





2) Allegro molto.





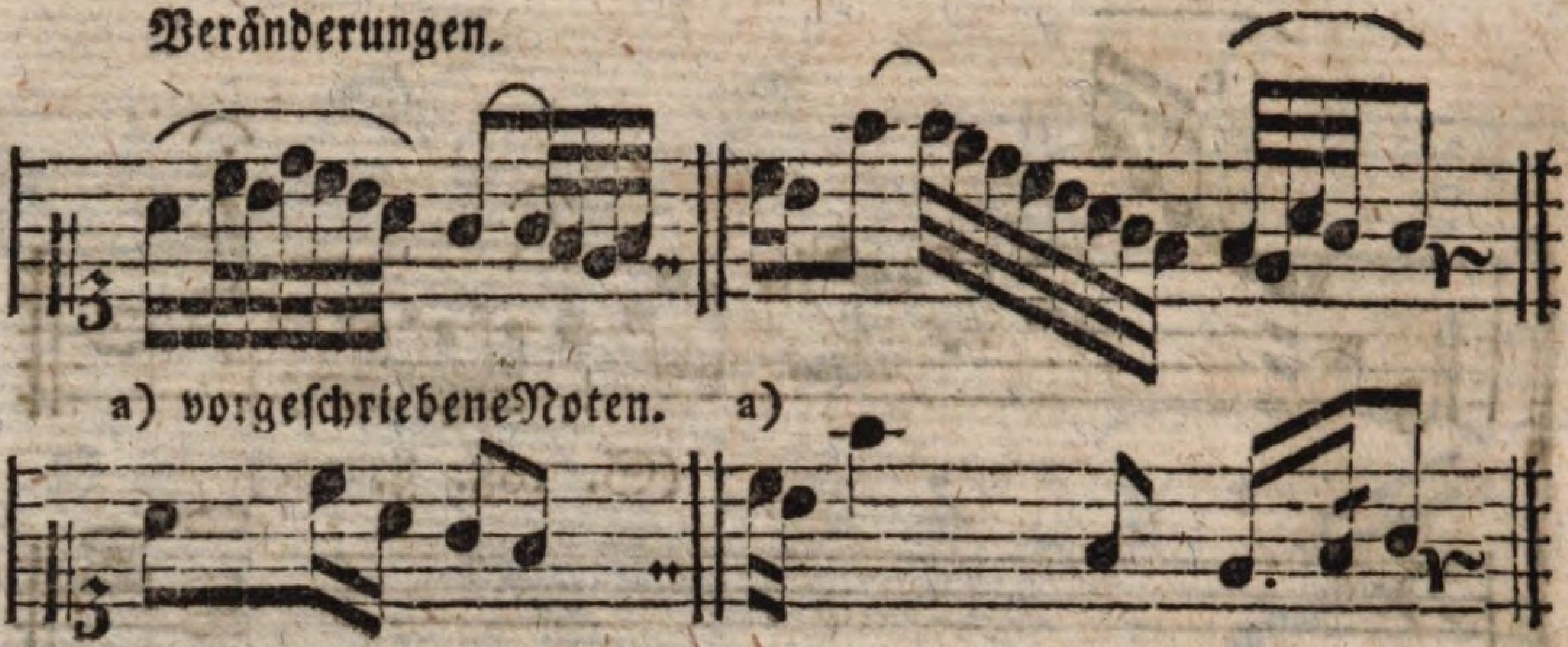

## §. 9.

Die oben erwähnten Veränderungen sind auf verschiedene Art möglich. Man setzt nämlich zu den vorgeschriebenen Noten noch mehrere hinzu, wie bey a), (dies geschieht am häufigsten, aber nicht immer zweckmäßig,) oder man verändert die vorgeschriebene Figur in eine andere, die aus eben so vielen Noten besteht b). Ferner wird zuweilen die Anzahl der Noten vermindert c); wiewohl dies letztere in Tonstücken, welche für das Klavier bestimmt sind, selten zu geschehen pflegt. Auch verändert man durch das so genannte Verrücken *) der Noten, wenn nämlich einige verlängert, andere dagegen verkürzt werden d). Außerdem giebt es noch mancherley andere Mittel zum Verändern z. B. abwechselnde Stärke und Schwäche, Schleifen, Abstoßen, Tragen der Töne u. dgl. m. Jedoch darf man nur sehr sparsam und bey gewissen leeren, matten Stellen 2c. Zusätze und Veränderungen anbringen. Auch versteht es sich, daß jede Veränderung auf die vorgeschriebene Harmonie gegründet seyn, und genau nach dem Takte vorgetragen werden muß.

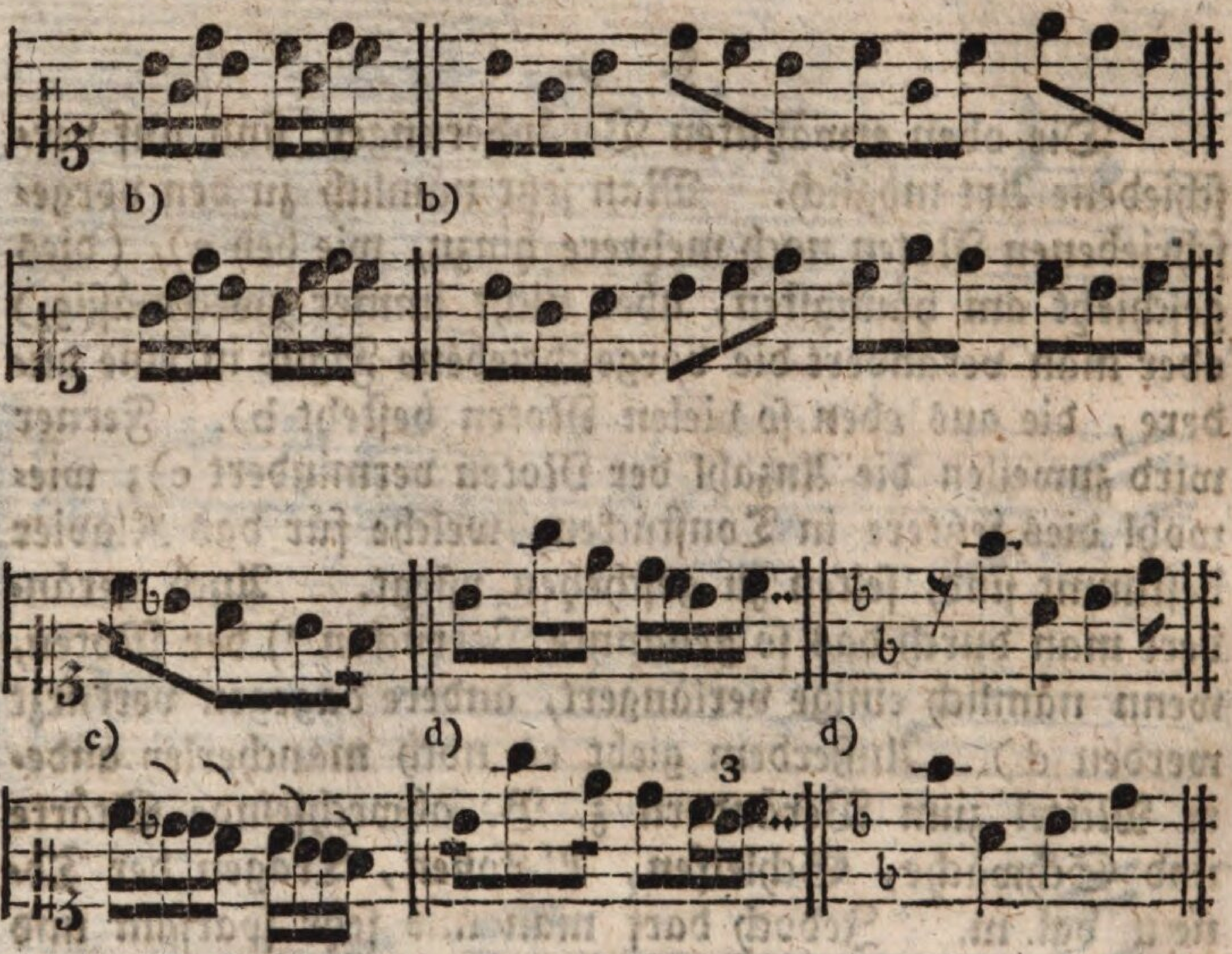
Ver-

*) Dies Verrücken der Noten oder der Takttheile 2c. besonders in dem zweyten Beyspiele d), wird in dem folgenden Kapitel auch unter dem Ausdrucke *Tempo rubato* vorkommen.

Veränderungen.




Allegro.




Welche Art zu verändern die bessere ist, hängt von den jedesmaligen Umständen ab, und kann daher im Allgemeinen nicht genau bestimmt werden.

# Sechstes Kapitel.

# Von dem Vortrage.

## Erster Abschnitt.

## Vom Vortrage überhaupt.

§. 1.

Wer ein Tonstück so vorträgt, daß der darin liegende Affekt (Charakter 2c.) auch bey jeder einzelnen Stelle auf das Genaueste ausgedruckt (fühlbar gemacht) wird, daß also die Töne gleichsam zur Sprache der Empfindung werden, von dem sagt man, er habe einen guten Vortrag. Der gute Vortrag ist daher der wichtigste, aber auch der schwerste Gegenstand der praktischen Musik.

§. 2.

Zum guten Vortrage gehören, meines Erachtens, vorzüglich folgende Stücke: 1) überhaupt: eine bereits erlangte Fertigkeit im Spielen und Notenlesen, *) Sicherheit im Takte, Kenntniß vom Generalbasse und von dem vorzutragenden Tonstücke selbst; sodann ins besondere: 2) Deutlichkeit in der Ausführung, 3) Ausdruck des herrschenden Charakters, 4) zweckmäßige Anwendung der Manieren und gewisser andern Mittel 2c. 5) richtiges Gefühl für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften.

§. 3.

*) Man kann die Noten fertig lesen, d. h. mehrere mit einem Blicke übersehen können, und dessen ungeachtet keine sonderliche Fertigkeit im Spielen haben.

§. 3.

Daß eine bereits erlangte Fertigkeit im Spielen und Sicherheit im Takte nöthige Erfordernisse des guten Vortrages sind, wird ohnedies Jeder einsehen; ich halte es daher für überflüssig, mich hierüber auf Beweise einzulassen.

§. 4.

Kenntnisse vom Generalbasse sind zum guten Vortrage unentbehrlich, weil verschiedene Regeln von den Vorschlägen und Manieren, von der erforderlichen Stärke und Schwäche bey kon- oder dissonirenden Harmonien u. s. w. ohne die erwähnten Kenntnisse nicht befolgt werden können. *)

§. 5.

Wohl schwerlich dürfte jemand, wenn er ein ihm unbekanntes und zum Theil unverständliches Gedicht lieset, jede einzelne Stelle so deklamiren, daß dem Zuhörer von Geschmack nichts mehr dabey zu wünschen übrig bleiben sollte. Dies ist der Fall auch in der Musik. Nur alsdann erst, wenn der Tonkünstler ein Stück kennt, wird er im Stande seyn, jede einzelne Stelle desselben vollkommen gut und mit dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen.

## Zweyter Abschnitt.

### Von der Deutlichkeit in der Ausführung.

§. 6.

Die Deutlichkeit des Vortrages hängt vorzüglich ab: 1) von der mechanischen Ausführung selbst, 2) von dem

*) Nicht zu gedenken, daß diese Kenntnisse selbst auf das Notenlesen und Spielen vom Blatte einen großen Einfluß haben.

dem Nachdrucke, welchen gewisse Töne erhalten müssen, 3) von der richtigen Verbindung und Absonderung musikalischer Perioden. (S. §. 15.)

§. 7.

Zur mechanischen Deutlichkeit wird erfordert, daß man, auch bey der schwersten Passage, so wie bey den wesentlichen und willkührlichen Manieren, jeden Ton mit der ihm zukommenden Stärke rund und deutlich von dem andern abgesondert höre. Undeutlich spielen also diejenigen, welche entweder gewisse Töne ganz weglassen, (verschlucken, überhüpfen,) oder sie wenigstens nicht voll und deutlich von einander abgesondert hervor bringen.

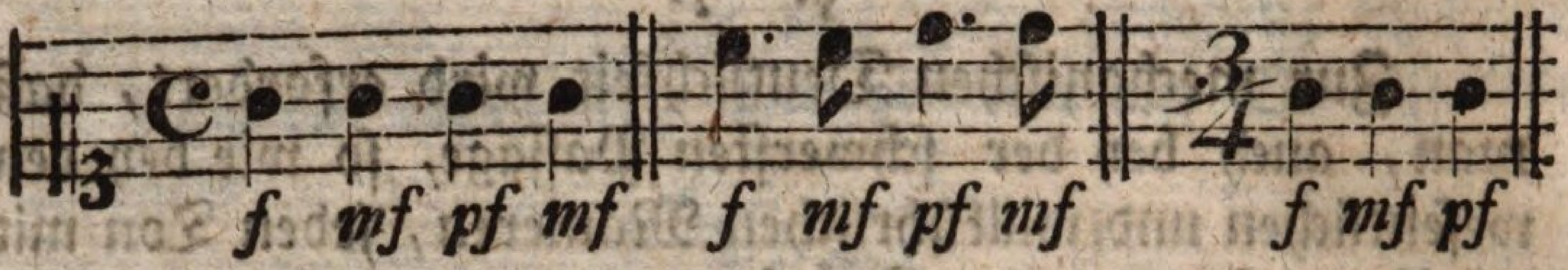
§. 8.

Wer ein Gedicht ꝛc. so lesen will, daß es dem Zuhörer verständlich werden soll, der muß auf gewisse Worte oder Silben einen merklichen Nachdruck legen. Denselben Vortheil hat auch der ausübende Musiker anzuwenden. Hierbey entsteht nun die Frage: Welches sind die Töne, die einen besondern Nachdruck (Accent) erhalten müssen? Alle möchten sie wohl schwerlich zu bestimmen seyn; indeß gehören hierunter vorzüglich: 1) die Töne, welche auf einen guten Takttheil oder auf wichtigere Taktglieder fallen, 2) die Anfangstöne eines Ab- und Einschnittes. Außer diesen müssen 3) noch verschiedene §. 11. näher zu bestimmende Töne mit Nachdruck vorgetragen werden.

§. 9.

Was man unter guten und schlechten Takttheilen ꝛc. versteht, ist Seite 56. erklärt worden. Hier merke ich nur noch an, daß bey einem feinen Vortrage, außer der ersten und wichtigsten Note eines Taktes, zwar auch der zweyte gute Takttheil einen Nachdruck erhält, der aber nicht so merklich seyn darf, als bey dem ersten und wich-

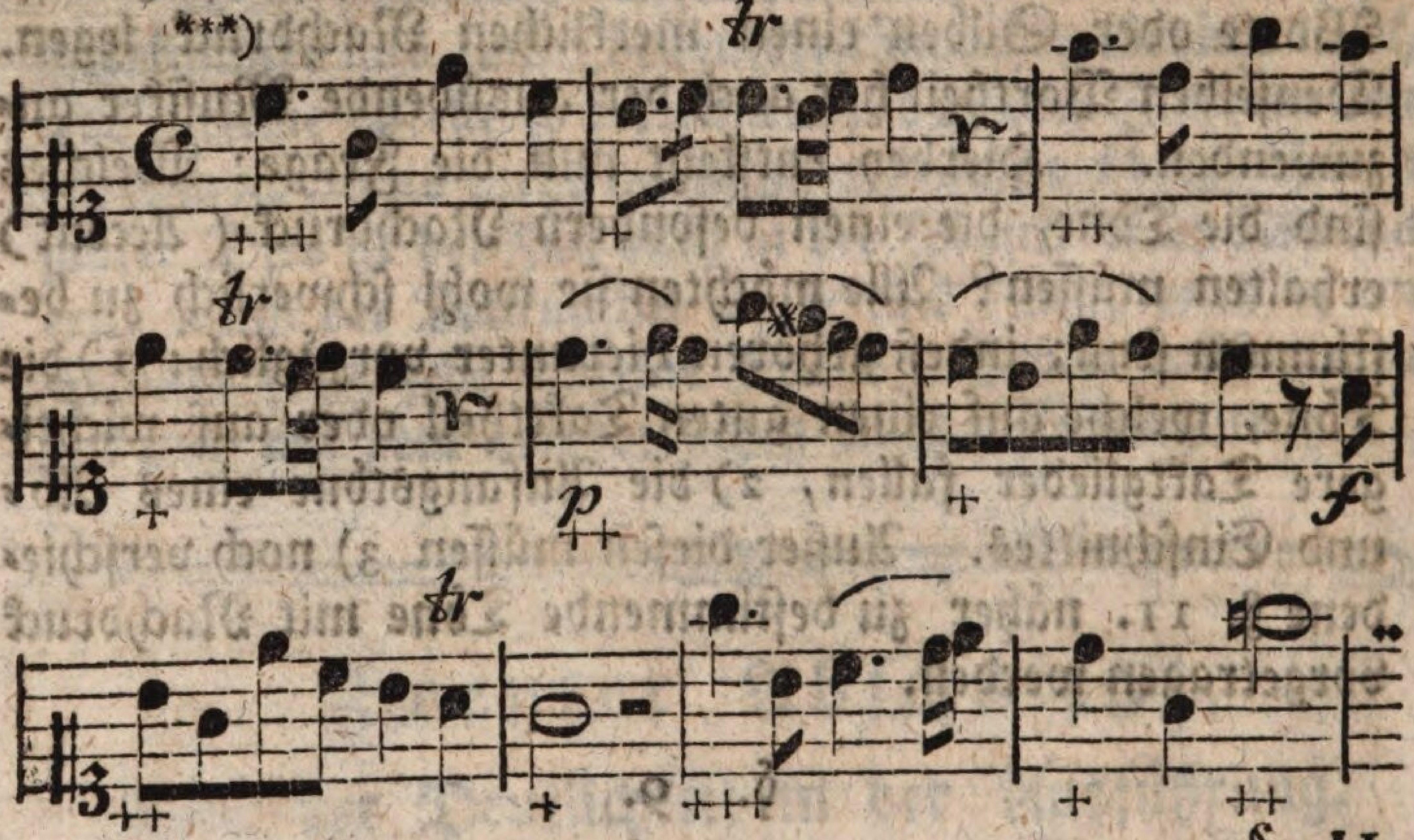
tigern guten Takttheile. Folglich würden die nachstehenden Noten, ohne Rücksicht ihrer längern oder kürzern Geltung, ungefähr *) in dem angezeigten Grade der Stärke vorzutragen seyn.




Will der Komponist diesen Vortrag bey gewissen Stellen nicht haben, so wird das Gegentheil durch forte und piano ꝛc. ausdrücklich angedeutet.

§. 10.

Jeder Anfangston einer Periode **) ꝛc. muß einen noch merklichern Nachdruck erhalten, als ein gewöhnlicher guter Takttheil. Hier ist ein Beyspiel in gedrängter Kürze.




§. 11.

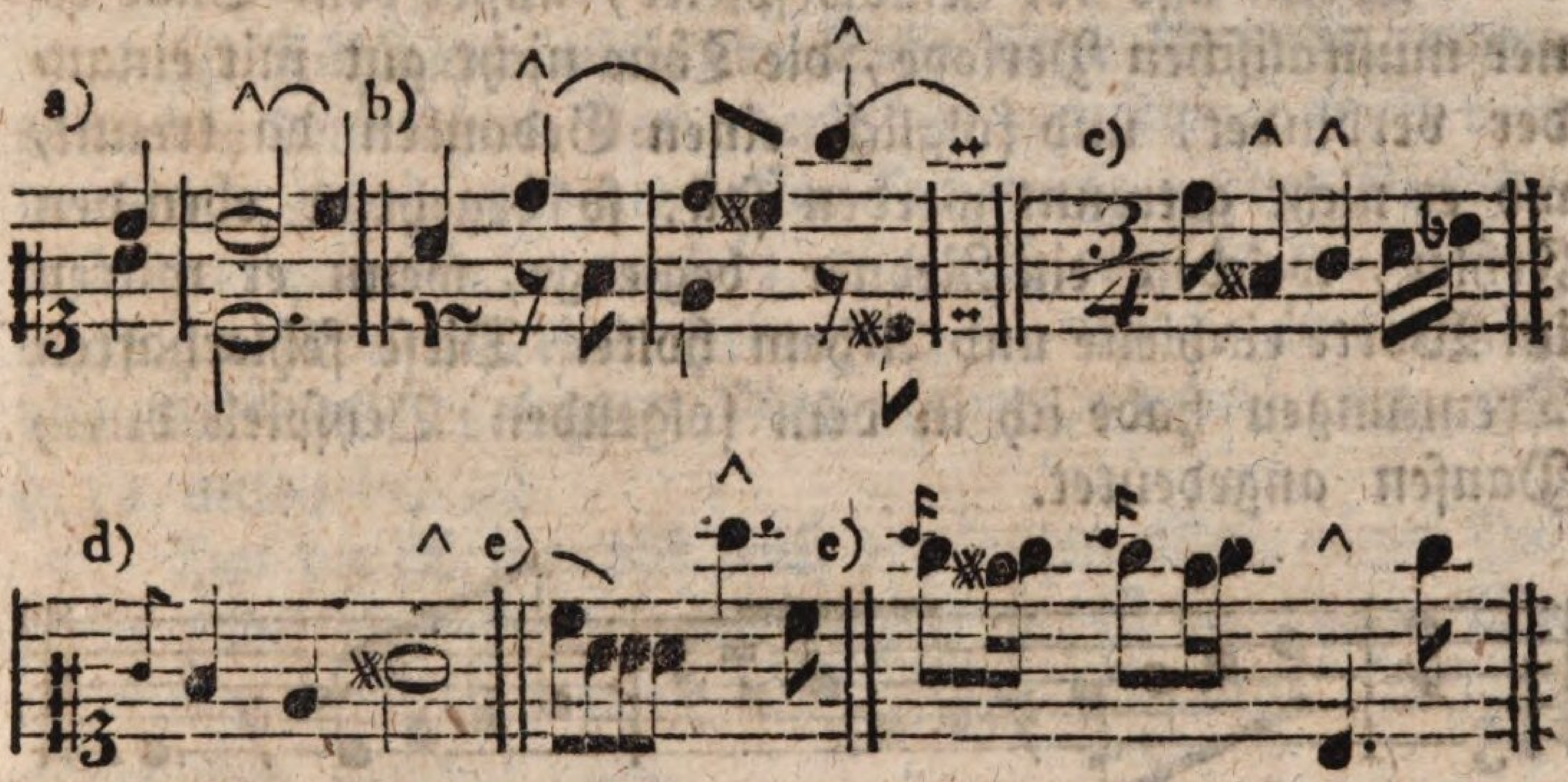
*) Nicht völlig in dem vorgeschriebenen merklichen Grade; denn sonst würde diese Spielart dem Gange eines Hinkenden gleichen.

**) Unter Periode verstehe ich in diesem ganzen Abschnitte bis §. 15. der Kürze wegen, jede größere oder kleinere Ruhestelle.

***) Durch die größere oder kleinere Anzahl der beygefügten Kreuze (+) bezeichne ich einen verhältnißmäßig größern oder kleinern

§. 11.

Noch giebt es verschiedene einzelne Töne, welche mit Nachdruck vorgetragen werden müssen. Hierunter gehören, außer den Vorschlägen, (S. 141. f. §. 13.) vorzüglich diejenigen Intervalle, die sich zu dem Basse rc. selbst wie Dissonanzen verhalten a) (§. 22.) oder durch welche (vermittelst einer Bindung) dissonirende Intervalle vorbereitet werden b); ferner die synkopirten Noten c) (S. 62. §. 60.), die Intervalle, welche nicht zur diatonischen Tonleiter desjenigen Tones gehören, worin man modulirt d), *) die Töne, die sich durch ihre Länge, Höhe oder Tiefe merklich auszeichnen e) u. s. w.




Anm. Da es, außer den hier kenntlich gemachten Tönen, noch verschiedene andere zu accentuirende Noten giebt, welche schwerlich durch Regeln zu bestimmen seyn möchten; da überdies wohl nicht jeder Klavierspieler die erwähnten Regeln allezeit richtig anwenden dürfte: so habe ich mich schon in meinen leichten und kleinen Sonaten,



kleinern Grad der erforderlichen Stärke. Denn genau genommen sollten selbst diese Anfangstöne mehr oder weniger accentuirt werden, je nachdem sich mit ihnen ein größerer oder kleinerer Theil des Ganzen anfängt; d. h. nach einem völligen Tonschlusse muß der Anfangston stärker markirt werden, als nach einer halben Kadenz, oder bloß nach einem Einschnitte.

*) Doch sind die kurzen, bloß durchgehenden Töne von der Ar größtentheils hiervon ausgenommen.

so wie in den obigen Beyspielen, zur Bezeichnung eines solchen Nachdruckes oder Accentes, dieses Zeichens ^ bedient.

---

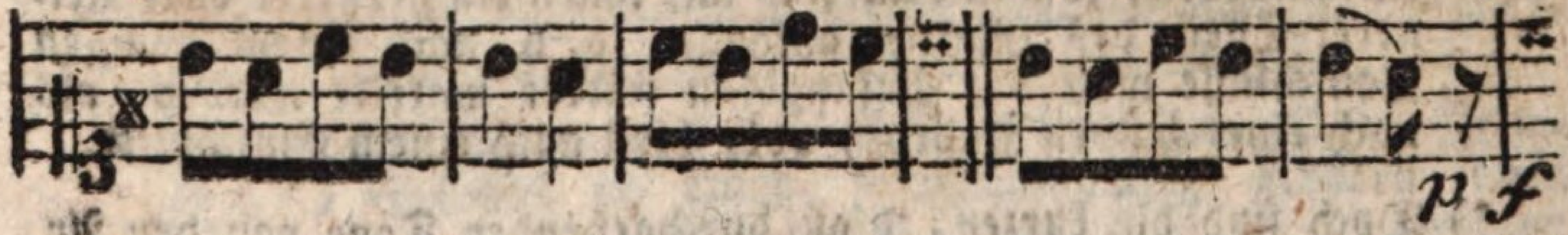
§. 12.

So wie die Worte: **Er verlor das Leben nicht nur sein Vermögen** ꝛc. einen ganz entgegen gesetzten Sinn erhalten, je nachdem man so interpunktirt: **Er verlor das Leben, nicht nur** ꝛc. oder so: **Er verlor das Leben, nicht nur** ꝛc.: eben so undeutlich, oder vielmehr falsch, wird der Vortrag eines musikalischen Gedanken durch unrichtige Interpunktion.

Wenn also der Klavierspieler, außer dem Ende einer musikalischen Periode, die Töne nicht gut mit einander verbindet, und folglich einen Gedanken da trennt, wo er nicht getrennt werden soll: so begeht er eben den Fehler, welchen ein Redner begienge, wenn er mitten im Worte einhielte und Athem holte. Diese fehlerhaften Trennungen habe ich in dem folgenden Beyspiele durch Pausen angedeutet.

So zweckwidrig es hingegen seyn würde, wenn man beym Lesen da, wo ein Redetheil geendigt ist, ununterbrochen weiter läse: eben so fehlerhaft ist es, wenn der Musiker bey einer Ruhestelle zusammenhängend und gleichsam in Einem Athem weiter spielt. Folglich wäre die nachstehende Ausführung bey a) ganz wider den musikalischen Sinn.

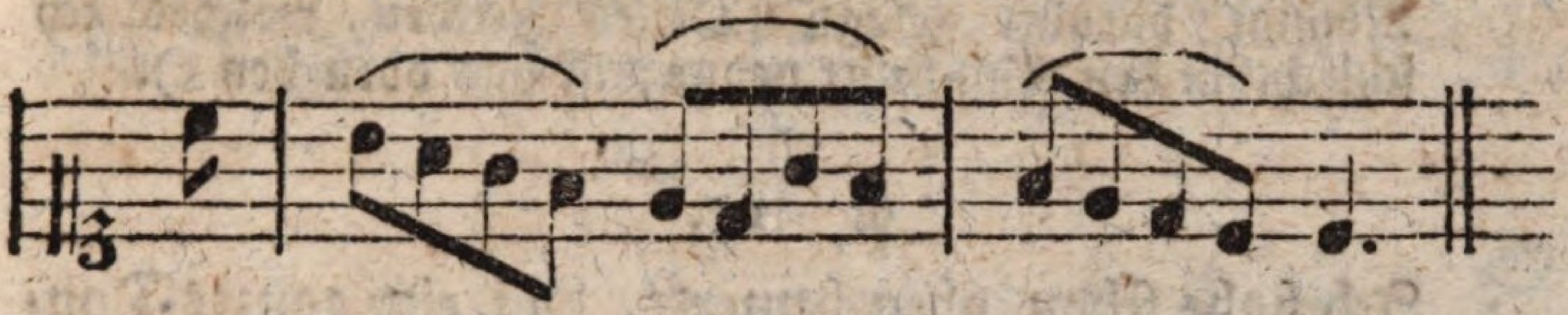
a) anstatt: b)



§. 13.

Die erforderlichen Mittel, einen Gedanken zusammenhängend vorzutragen, und zwey Perioden durch den Vortrag von einander abzusondern, sind folgende.

1) Einen noch nicht geendigten Gedanken darf man nie durch unzeitiges Abheben der Finger von den Tasten (oder durch Pausen) trennen; folglich muß das §. 12. eingerückte erste Beyspiel so vorgetragen werden:

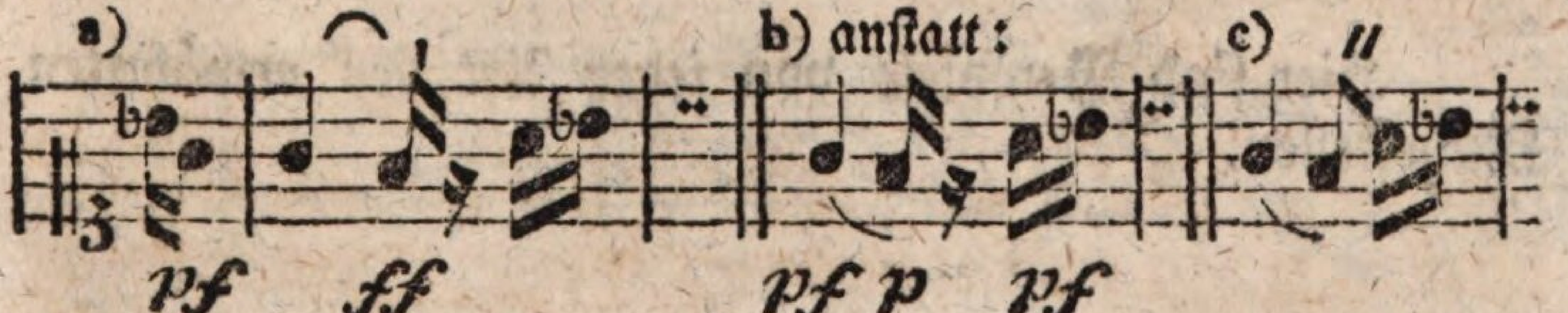


2) Fühlbarer wird das Ende einer Periode, wenn man bey dem letzten Tone derselben den Finger sanft von der Taste abhebt, und den ersten Ton der folgenden Periode wieder etwas stärker angiebt. Folglich entsteht durch das erwähnte Abheben eine kleine Pause, welche in die Zeit der jedesmaligen letzten Note (der Periode) fällt, wie §. 12. unten bey b).

Hat der Komponist nach der letzten Note einer Periode selbst eine Pause angebracht, so ist die obige Anmerkung unnöthig; weil der Finger alsdann ohnedies abgehoben werden muß.

§. 14.

So nöthig das Abheben des Fingers bey dem Ende einer Periode ist, so fehlerhaft wird hingegen der Vortrag, wenn das erwähnte Abheben mit einem heftigen Stoße verbunden ist, wie in dem folgenden Beyspiele a).

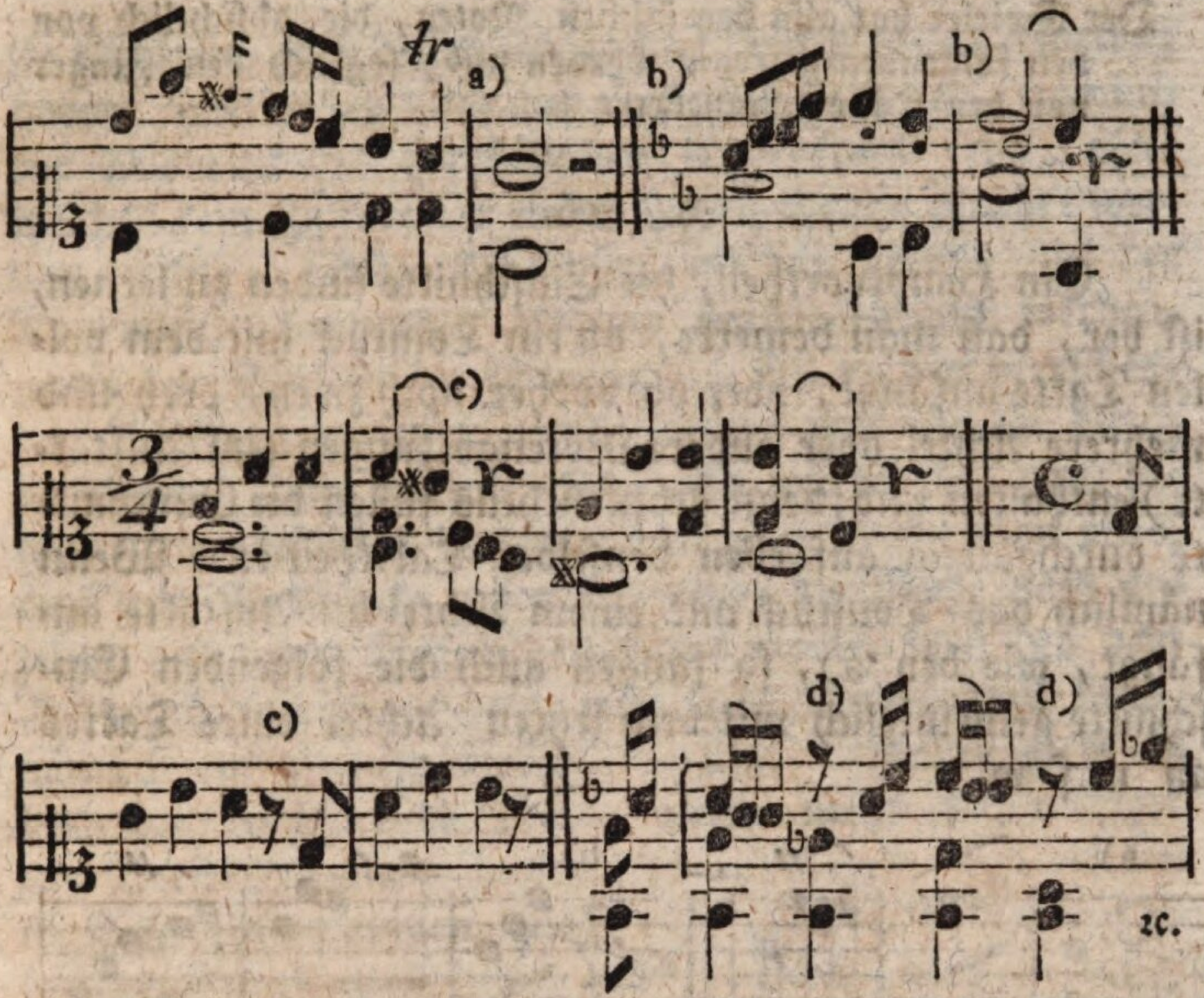


Anm. Besonders hört man diese fehlerhafte Ausführung sehr häufig, wenn der Einschnitt durch das gewöhnliche Zeichen des Abstoßens, wie bey a), angedeutet ist. Denn viele Spieler haben die unrichtige Idee, daß ein gestoßener Ton — wie man ihn in der Kunstsprache zu nennen pflegt — jedesmal mit einer gewissen Heftigkeit angegeben werden müsse. Um diesen fehlerhaften Vortrag, wo möglich, zu verhindern, und zugleich die kleinern, weniger fühlbaren, Einschnitte kenntlich zu machen, habe ich mich in meinen kleinen Sonaten eines neuen Zeichens bedient, und in der Vorrede zum ersten Theile das Nöthige darüber gesagt. Dieses Zeichen, welches ich schlechthin den Einschnitt nenne, ist das oben bey c).

## §. 15.

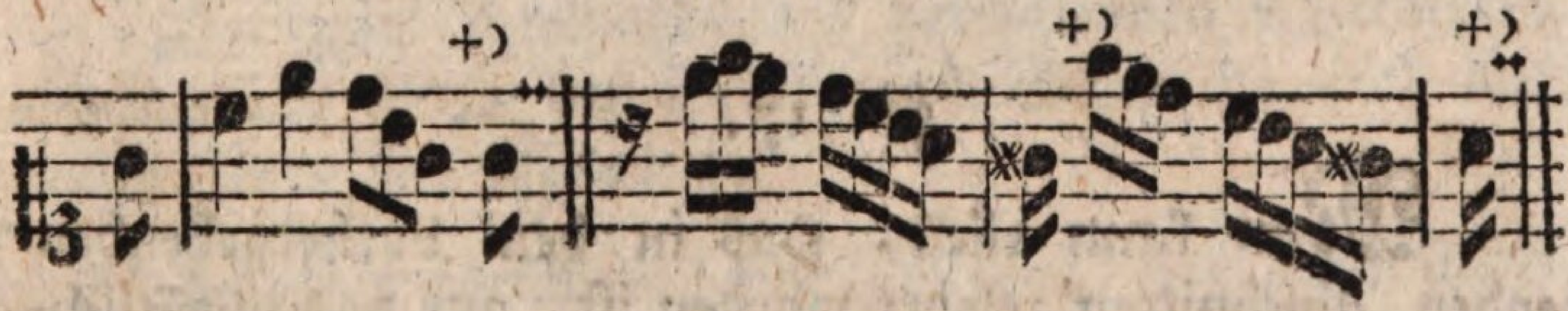
Ich habe schon oben bemerkt, daß ein ganzes Tonstück füglich mit einer Rede verglichen werden könne; denn so wie diese in größere und kleinere Theile oder Glieder zerfällt, eben so verhält es sich in der Musik. Ein ganzer **Theil** (**Hauptabschnitt**) eines größern Tonstückes ist ungefähr das, was man in der Rede unter einem ganzen Theile versteht. Eine musikalische **Periode**, (ein **Abschnitt**,) deren ein Theil mehrere haben kann, würde das seyn, was man in der Rede eine **Periode** nennt, und durch einen Punkt (.) von dem Folgenden absondert. Ein musikalischer **Rhythmus** kann mit den kleinern Redetheilen, die man durch ein Kolon (:) oder Semikolon (;) bezeichnet, verglichen werden. Der **Einschnitt**, als das kleinste Glied, wäre das, was in der Rede nur durch ein Komma (,) abgesondert wird. Wollte man hierzu die **Cäsur** noch besonders rechnen, so müßte man sie etwa mit der Cäsur eines Verses vergleichen.

Hier sind Beyspiele von jeder Art der erwähnten Ruhestellen.




Bey a) wird nämlich der Schluß eines musikalischen Theiles oder einer ganzen Periode, in dem Beyspiele b) aber bloß das Ende eines Rhythmus fühlbar; bey c) sind nur Einschnitte angebracht, und die Pausen bey d), welche keine eigentliche Ruhe verstatten, mögen für Cäsuren gelten.

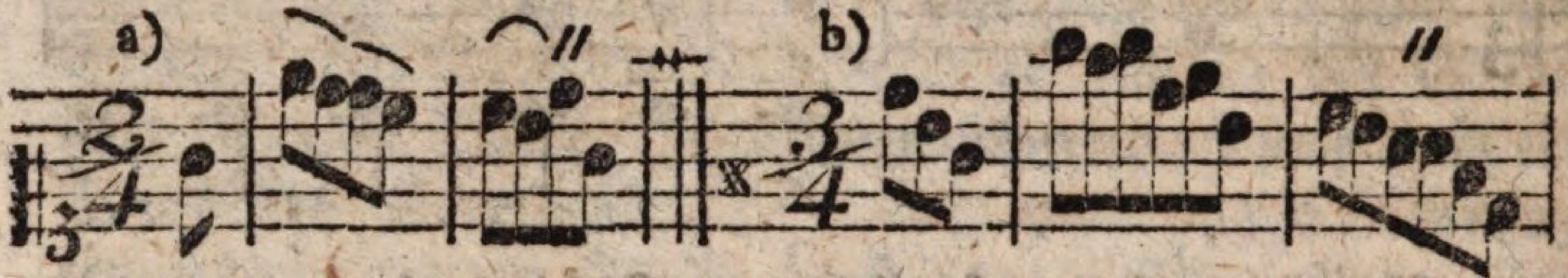
Unter den angezeigten Ruhestellen sind natürlicher Weise die kleinern, nämlich die Einschnitte und Cäsuren, am wenigsten zu fühlen. Sorgfältigere Tonsetzer machen sie daher bey kürzern Notengattungen dadurch kenntlich, daß sie die Note, auf welche der Einschnitt fällt, von den folgenden Noten absondern, wie hier bey +).



Der Spieler hat also bey solchen Noten, die absichtlich von den folgenden getrennt worden sind, sogleich den Finger von der Taste abzuheben.

§. 16.

Ein Hauptvortheil, die Einschnitte finden zu lernen, ist der, daß man bemerke, ob ein Tonstück mit dem vollen Takte anfängt, oder ob vorher noch zwey, drey und mehrere Achtel oder andere Notengattungen (im Auftakt ⁊c) enthalten sind; denn größtentheils fallen die Einschnitte durchgängig auf eben denselben Takttheil ⁊c. Wenn nämlich das Tonstück mit einem Achtel im Auftakte anfängt, wie bey a), so fangen auch die folgenden Einschnitte gemeiniglich mit dem letzten Achtel eines Taktes an u. s. w.




Indeß ist auch dieses Merkmal nicht immer zuverlässig; denn um mehr Mannigfaltigkeit in das Ganze zu bringen, pflegen die Komponisten in längern Tonstücken die Einschnitte oft auf andere Taktglieder ⁊c. zu legen.

## Dritter Abschnitt.

### Von dem Ausdrucke des herrschenden Charakters.

§. 17.

Man kann alles, was in den vorhergehenden beyden Abschnitten gelehrt worden ist, auf das pünktlichste

sie befolgen, und dessen ungeachtet keinen guten Vortrag haben, weil dabey noch der wesentlichste Theil, nämlich der Ausdruck des herrschenden Charakters fehlt, ohne welchen kein Zuhörer in einem hohen Grade gerührt werden möchte. Diese Wirkung, als das höchste Ziel der Tonkunst, kann nur alsdann hervorgebracht werden, wenn der Künstler im Stande ist, sich in den herrschenden Affekt zu versetzen, und Andern sein Gefühl durch sprechende Töne mitzutheilen. Es würde aber ganz gewiß ein vergebliches Unternehmen seyn, wenn man alles, was zum Ausdrucke erfordert wird, der Reihe nach anzeigen und durch Regeln bestimmen wollte, weil bey dem Ausdrucke so viel auf dem, was keine Regel lehren kann, nämlich auf eigenem Gefühle beruht. Indeß giebt es doch auch verschiedene Mittel, welche mehr oder weniger zur Verstärkung des Ausdruckes beytragen, und die wenigstens einigermaßen durch eine schriftliche Anweisung bestimmt werden können; ob es gleich auch in dieser Rücksicht ungleich besser ist, empfindungsvolle Sänger und Spieler zu hören.

§. 18.

Außer jenen, in den vorhergehenden beyden Abschnitten erwähnten und zum Ausdrucke ebenfalls unentbehrlichen, Erfordernissen rechne ich besonders noch: 1) den angemessenen Grad der Stärke und Schwäche, 2) das Stoßen, Tragen und Schleifen der Töne, und 3) die richtige Bewegung.

§. 19.

Der zum Ausdrucke des herrschenden Charakters erforderliche Grad der Stärke und Schwäche wird auf nachstehende Art bestimmt:

*ff* bedeutet fortissimo, sehr (äußerst) stark, am stärksten;

*f*

*f* bedeutet forte, stark.

*pf* -- 1) poco forte, ein wenig stark, auch wohl 2) più forte, stärker;

*mf* -- mezzo forte, halb (mittelmäßig) stark;

*rf* oder rinf. -- rinforzando, rinforzato, verstärkt;

*sf* oder sforz. -- sforzando, sforzato, stark vorgetragen, den Ton gleichsam mit Gewalt herausgepreßt; (bezieht sich oft nur auf die Note, wobey es steht.)

*p* -- piano, schwach, gelinde;

*pp* *) - pianissimo, sehr (äußerst) schwach, am schwächsten; auch più piano, schwächer;

più, -- mehr,
meno, -- weniger,
assai, -- genug,
} werden ebenfalls von Einigen zur Bezeichnung eines grössern oder kleinern Grades der Stärke oder Schwäche gebraucht.

sempre -- allezeit, zeigt an, daß man das ganze Stück, oder eine einzelne Stelle stark, schwach rc. spielen soll, z. B. sempre piano, beständig schwach.

a mezza voce -- mit halber Stimme, d. i. nur halb stark;

sotto voce -- mit leiser Stimme, folglich schwach;

cresc. -- crescendo, wachsend, zunehmend; (stärker werdend;) wird auch durch dieses Zeichen: < **) angedeutet.

Da man bey dem Worte crescendo nicht genau wissen kann, wie weit dieses allmähliche Anwachsen

*) Um einen sehr großen Grad der Schwäche zu bestimmen, druckt man sich auch wohl so aus: ppp.

**) Soll sich dieses Zeichen nur auf eine einzelne Note beziehen, so ist die Figur desselben ganz klein, nämlich: <

sen gehen soll, so pflegen Einige unter die wieder mit völliger Stärke zu spielenden Noten ein f (forte) zu schreiben.

A poco a poco crescendo sino al (il) forte, nach und nach wachsend bis zur Stärke.

Decresc. (decrescendo) cal. (calando) manc. (mancando) und scem. (scemando) abnehmend; dim. (diminuendo) vermindernd, dil. (diluendo) verlöschend, smorz. (smorzando, oder smorzato) und mor. (morendo) sterbend, perd. (perdendo) sich verlierend u. a m. bezeichnen insgesammt, daß man nach und nach schwächer, und zuletzt äußerst schwach spielen soll; besonders zeigen die Worte dil. smorz. mor. perd. ein völliges Verschwinden, Ersterben ꝛc. des Tones an. Auch bedient man sich dieses Zeichens: > statt der Worte decresc. dim. ꝛc.

Eine Stelle, welche anfangs schwach, alsdann bis zur Stärke anwachsend, und hernach wieder allmählich schwächer vorgetragen werden soll, pflegt man so zu bezeichnen: <>

soll sie aber anfangs stark, gegen die Mitte immer schwächer, und dann wieder anwachsend gespielt werden, so deutet man es durch diese beyden Figuren an: ><

§. 20.

Auch bey der sorgfältigsten Bezeichnung ist es nicht möglich, jeden Grad der erforderlichen Stärke und Schwäche zu bestimmen. So viel wir auch Worte dazu haben, so sind sie doch bey weiten noch nicht hinreichend, alle mögliche Abstufungen anzuzeigen. Der Spieler muß daher selbst fühlen und beurtheilen lernen, welchen Grad der Stärke und Schwäche der jedesmal auszudruckende Charakter erfordert. Das beygefügte forte

forte und piano bestimmt den Ausdruck nur so ungefähr und im Ganzen; wie überhäuft würden aber diese Worte beygefügt werden müssen, wenn jede einzelne Note, welche eine besondere Schattirung verlangt, damit bezeichnet werden sollte.

§. 21.

Ueber die jedesmal erforderliche Stärke des Tones begnüge ich mich überhaupt anzumerken, daß die Tonstücke von einem muntern, freudigen, lebhaften, erhabenen, prächtigen, stolzen, kühnen, muthigen, ernsthaften, feurigen, wilden, wüthenden rc. Charakter alle einen gewissen Grad der Stärke erfordern. Dieser Grad muß sogar noch vermehrt oder vermindert werden, je nachdem die Empfindung oder Leidenschaft heftiger oder gemäßigter dargestellt wird.

Die Tonstücke von einem sanften, unschuldigen, naiven, bittenden, zärtlichen, rührenden, traurigen, wehmüthigen rc. Charakter erfordern insgesammt einen schwächern Vortrag. Der Grad der Stärke muß aber der jedesmaligen Empfindung genau entsprechen, und folglich auch in den meisten nur eben genannten Fällen verschieden seyn.

§. 22.

Jede einzelne Stelle zu bestimmen, welche etwas stärker oder schwächer, als die vorhergehende und folgende, vorgetragen werden muß, ist schlechterdings unmöglich; indeß kann man im Allgemeinen annehmen, daß die lebhaftern Stellen eines Tonstückes stark, die gefälligen, singbaren rc. aber schwächer gespielt werden, wenn auch im ersten Falle kein forte, und im zweyten kein piano angemerkt ist. Wird ein Gedanke wiederholt, so pflegt man ihn zum zweytenmal schwach vorzutragen, wenn er nämlich vorher stark gespielt wurde. Im entgegengesetzten Falle trägt man auch wohl eine wieder-

holte

holte Stelle **stärker** vor, besonders wenn sie der Komponist durch Zusätze lebhafter gemacht hat. Uebrigens müssen sogar **einzelne Töne** von Bedeutung nachdrücklicher angegeben werden, als die übrigen. Vorzüglich hat es der gute Geschmack zur Regel gemacht, die Dissonanzen oder dissonirenden Akkorde stärker anzuschlagen, als die konsonirenden. Jedoch kann und darf diese Regel nicht immer auf das strengste befolgt werden, weil sonst wohl zu viel Abwechselung entstehen möchte.

Aus diesem Wenigen, was von der Anwendung des forte und piano erinnert worden ist, kann man schon einigermaßen auf andere Fälle schließen, in welchen der Spieler, auch ohne Andeutung, die Stärke und Schwäche abzuändern und zweckmäßig zu vertheilen hat.

---

## §. 23.

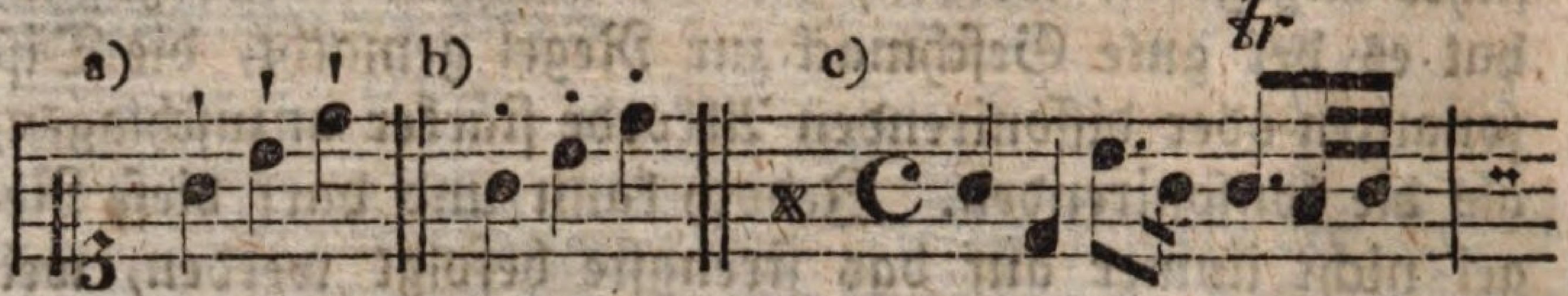
**Der schwere oder leichte Vortrag** trägt ebenfalls ungemein viel zum Ausdrucke des herrschenden Charakters bey. So wenig sich aber jeder Grad der Stärke und Schwäche genau andeuten läßt, (S. §. 20.) eben so unmöglich ist es, den erforderlichen schwerern oder leichtern Vortrag jedesmal, und bey allen einzelnen Stellen oder Tönen, genau zu bestimmen. Es kommt hierbey vorzüglich darauf an, daß man das Stoßen, Tragen, Schleifen und Binden der Töne gehörig anwende. Zuerst von jedem dieser Mittel ins besondere, und dann (§. 30. ff.) von der zweckmäßigen Anwendung derselben überhaupt.

## §. 24.

Das **Stoßen oder Absetzen** wird, wie bekannt, durch Striche a) oder Punkte b) über (oder unter) den Noten angedeutet. Soll ein ganzes Tonstück, oder der größere Theil desselben, oft auch nur ein einzelner Gedanke, abgestoßen werden, so bestimmt man diese Behandlungsart

lungsart zu Anfange des Tonstückes, oder über der zu stoßenden Stelle, durch das Wort *staccato* c).

Allegro sempre staccato.

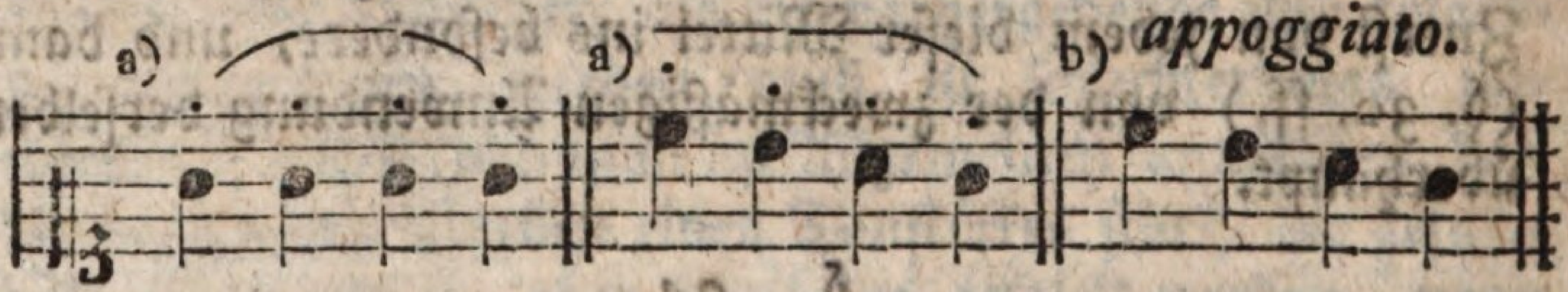



Die Zeichen bey a) und b) haben einerley Bedeutung; doch wollen Einige durch die Striche a) ein kürzeres Absetzen bezeichnen, als durch die Punkte b).

Bey den Tönen, welche gestoßen werden sollen, hebt man den Finger, wenn fast die halbe Dauer der vorgeschriebenen Note vorüber ist, von der Taste, und pausirt die noch übrige Zeit.

§. 25.

Das Tragen der Töne wird entweder auf die bey a) bemerkte Art, oder durch das Wort *appoggiato* b) angedeutet. Das Pünktchen bezeichnet den Druck, welchen jede Taste bekommen muß; jedoch soll der Spieler, zu Folge des Bogens, den Ton nach dem erwähnten Drucke so lange aushalten, bis die Dauer der vorgeschriebenen Note völlig vorüber ist. Sonach dürfen ähnliche Töne nicht abgestoßen werden.

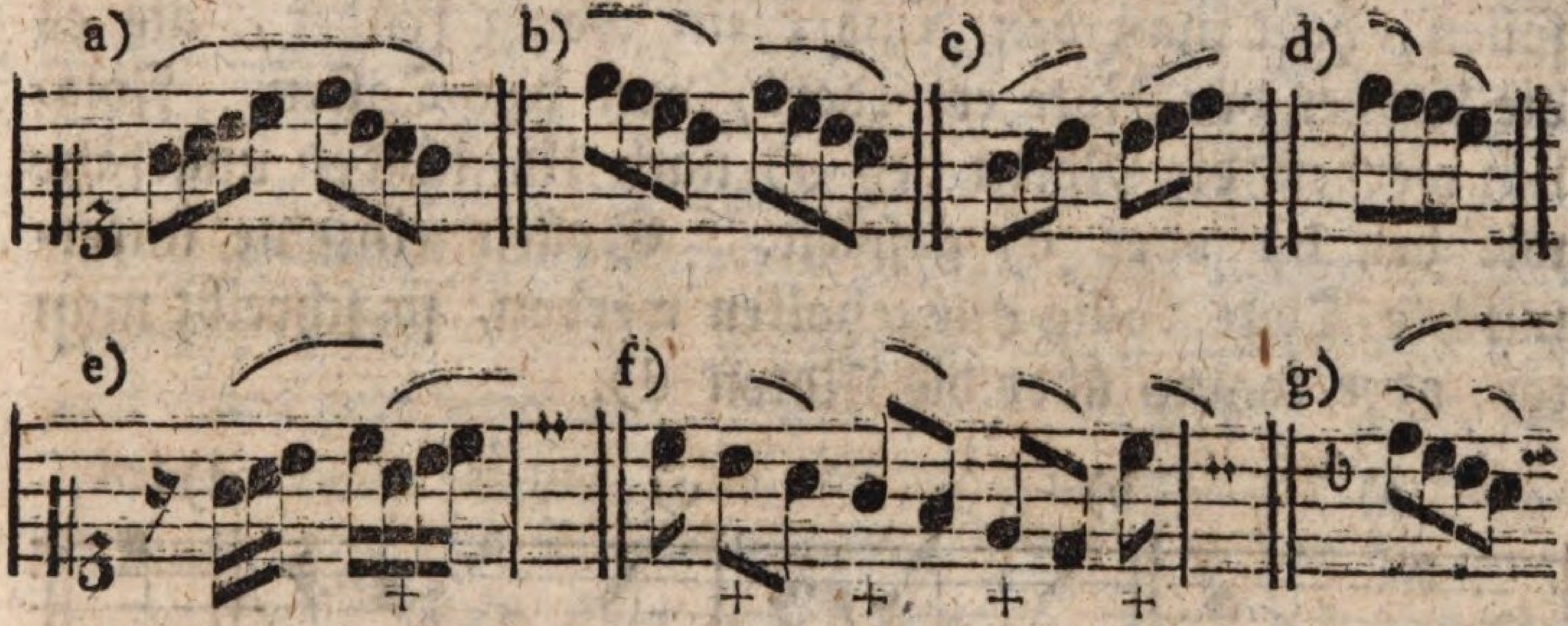



§. 26.

Das Schleifen (Ziehen) der Töne wird gewöhnlich durch einen Bogen angezeigt, wie in den nachstehenden Beyspielen. Sollen alle Töne, oder die meisten Stellen eines Tonstückes, geschleift werden, so bestimmt man diese

diese Behandlungsart durch das zu Anfange beygefügte Wort *legato*. Oft schreibt man nur etwa über die erstern Takte solche Bogen, und will dadurch andeuten, daß der Spieler bey dieser Art des Vortrages bleiben solle, bis das Gegentheil durch beygefügte Striche oder Pausen bezeichnet wird.

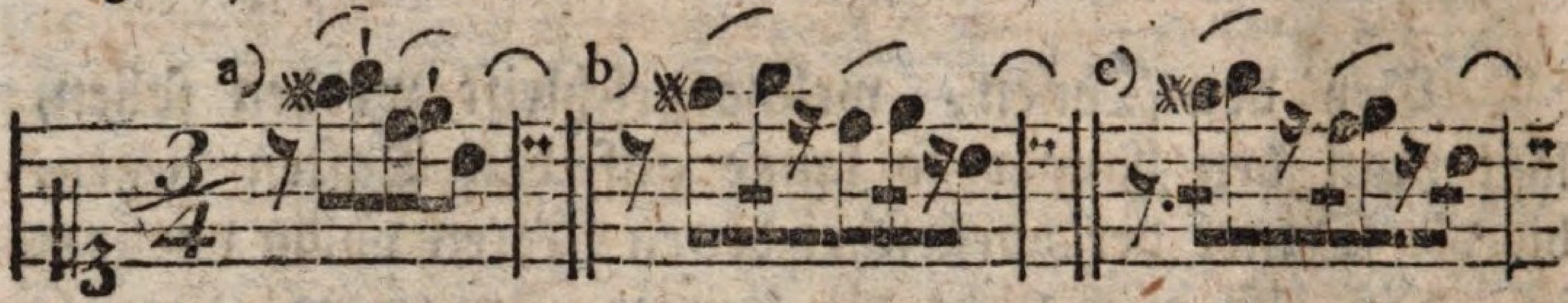
Bey den Tönen, welche geschleift werden sollen, läßt man den Finger so lange auf den Tasten liegen, bis die Dauer der vorgeschriebenen Noten völlig vorüber ist, daß also auch nicht die kleinste Trennung (Pause) entstehe. Durch den längern oder kürzern Bogen bestimmt der Komponist, wie viele Töne an einander geschleift werden sollen. Z. B.




Bey a) werden demnach alle acht Töne, bey b) vier und vier ꝛc. geschleift. Man merke hierbey noch, daß die Note, über welcher der Bogen anfängt, sehr gelinde (kaum merklich) accentuirt wird. In den Beyspielen e) und f) fällt also dieser gelinde Nachdruck, (wider die sonst zu befolgende Regel,) auf die mit + bezeichneten schlechten Noten. Durch die nicht ganz ungewöhnliche Bezeichnung bey g) pflegen verschiedene Komponisten anzudeuten, daß man zwar alle Noten schleifen, den ersten, dritten ꝛc. Ton aber sehr schwach markiren solle.

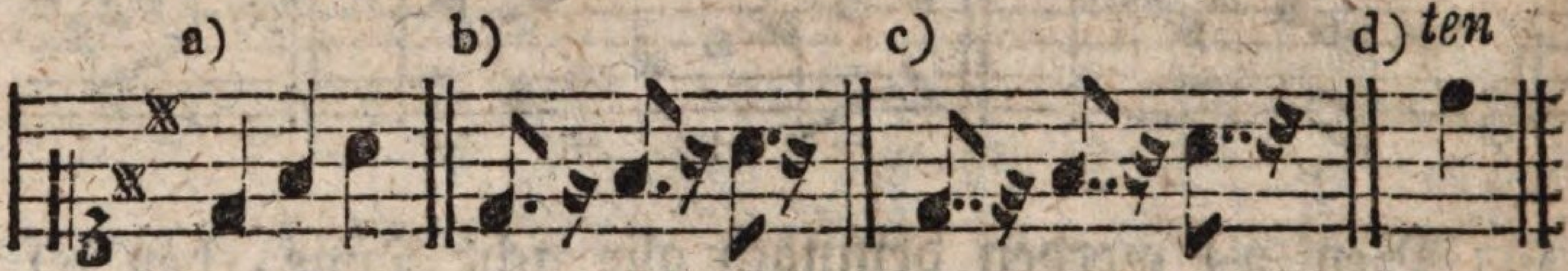
§. 27.

Zuweilen sollen einige Töne geschleift, andere gestoßen werden. Man pflegt diese Art des Vortrages so anzudeuten, wie bey a). Die richtige Ausführung habe ich bey b) bemerkt. Fehlerhaft wäre die Eintheilung bey c).




§. 28.

Bey den Tönen, welche auf die gewöhnliche Art d. h. weder gestoßen noch geschleift, vorgetragen werden sollen, hebt man den Finger ein wenig früher, als es die Dauer der Note erfordert, von den Tasten. Folglich werden die Noten bey a) nach Umständen ungefähr wie bey b) oder c) gespielt. Sollen einzelne untermischte Töne völlig ausgehalten werden, so schreibt man ten. oder tenuto über die Noten d).

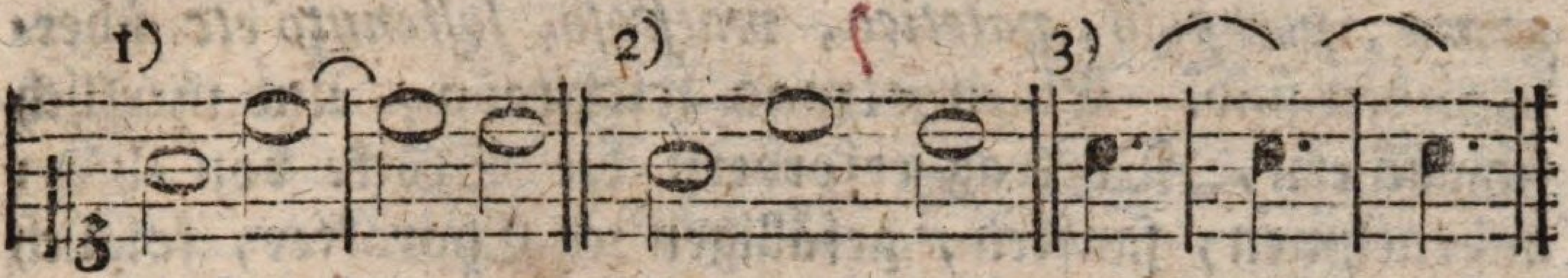



§. 29.

Wenn zwey oder mehrere (nach einander folgende) Noten von gleicher Höhe und Benennung z. B. c und c, durch einen Bogen mit einander verbunden sind, so wird nur der erste dieser Töne angeschlagen; während der Dauer der übrigen Noten*) läßt man den Finger auf der Taste liegen. Folglich muß der gebundene Ton in dem Beyspiele 1) so ununterbrochen ausgehalten werden, wie bey 2).

1)

*) Es können deren mehrere gebunden werden, wie auf der folgenden Seite bey 3).



Man nennt solche Töne gebundene oder Bindungen, (Ligaturen;) der Bogen aber heißt, auf diese Art gebraucht, das Bindungszeichen. Sind mehrere Noten zusammen gebunden, wie in dem obigen Beyspiele 3), so würde man endlich den auszuhaltenden (gebundenen) Ton nicht mehr hören; daher ist es erlaubt, ja oft nothwendig, in solchen Fällen die Taste zuweilen wieder anzuschlagen.

## §. 30.

Die §. 24–29. angezeigten Mittel sind es vorzüglich, durch welche der schwere oder leichte Vortrag bewirket wird. Bey einem **schweren** Vortrage muß nämlich jeder Ton fest (nachdrücklich) angegeben und bis zur völlig verflossenen Dauer der Noten ausgehalten werden. **Leicht** heißt also der Vortrag, wenn man jeden Ton mit weniger Festigkeit (Nachdruck) angiebt, und den Finger etwas früher, als es die Dauer der Noten bestimmt, von den Tasten abhebt. Ob aber der Vortrag schwer oder leicht seyn muß, das läßt sich 1) aus dem Charakter und der Bestimmung eines Tonstückes (§ 32.) 2) aus der angezeigten Bewegung, 3) aus der Taktart, 4) aus den Notengattungen u. s. w. beurtheilen. Außerdem kommt sogar der Nationalgeschmack, die Manier des Komponisten und das Instrument, für welches ein Tonstück bestimmt ist, hierbey mit in Betrachtung.

## §. 31.

Tonstücke von einem erhabenen, ernsthaften, feyerlichen, pathetischen ꝛc. Charakter müssen schwer, voll und kräftig, stark accentuirt u. s. w. vorgetragen werden. Zu diesen Tonstücken gehören unter andern die, welche

*grave*, *pomposo*, *patetico*, *maestoso*, *sostenuto etc.* überschrieben sind. Einen **etwas leichtern**, und merklich schwächern, Vortrag erfordern die Stücke von einem angenehmen, sanften, gefälligen ꝛc. Charakter, folglich die, welche man durch *compiacevole*, *con dolcezza*, *glissicato*, *lusingando*, *Pastorale*, *piacevole* u. dgl. zu bezeichnen pflegt. Tonstücke, worin muntere, scherzhafte, freudige Empfindungen herrschen z. B. *Allegro scherzando*, *burlesco*, *giocoso*, *con allegrezza*, *risvegliato etc.* müssen **ganz leicht** vorgetragen werden; da hingegen traurige und ähnliche Affekten vorzüglich das **Schleifen** und **Tragen** der Töne erfordern. Die Tonstücke von der letztern Art bezeichnet man durch die Worte: *con afflizzione*, *con amarezza*, *doloroso*, *lagrimoso*, *languido*, *mesto* u. a. m.

§. 32.

Tonstücke, welche zu einem ernsten Zwecke geschrieben sind z. B. Fugen, gut gearbeitete Sonaten, religiöse Oden und Lieder ꝛc. erfordern einen weit schwerern Vortrag, als etwa gewisse tändelnde Divertimente, scherzhafte Gesänge, muntere Tänze u. dgl. m.

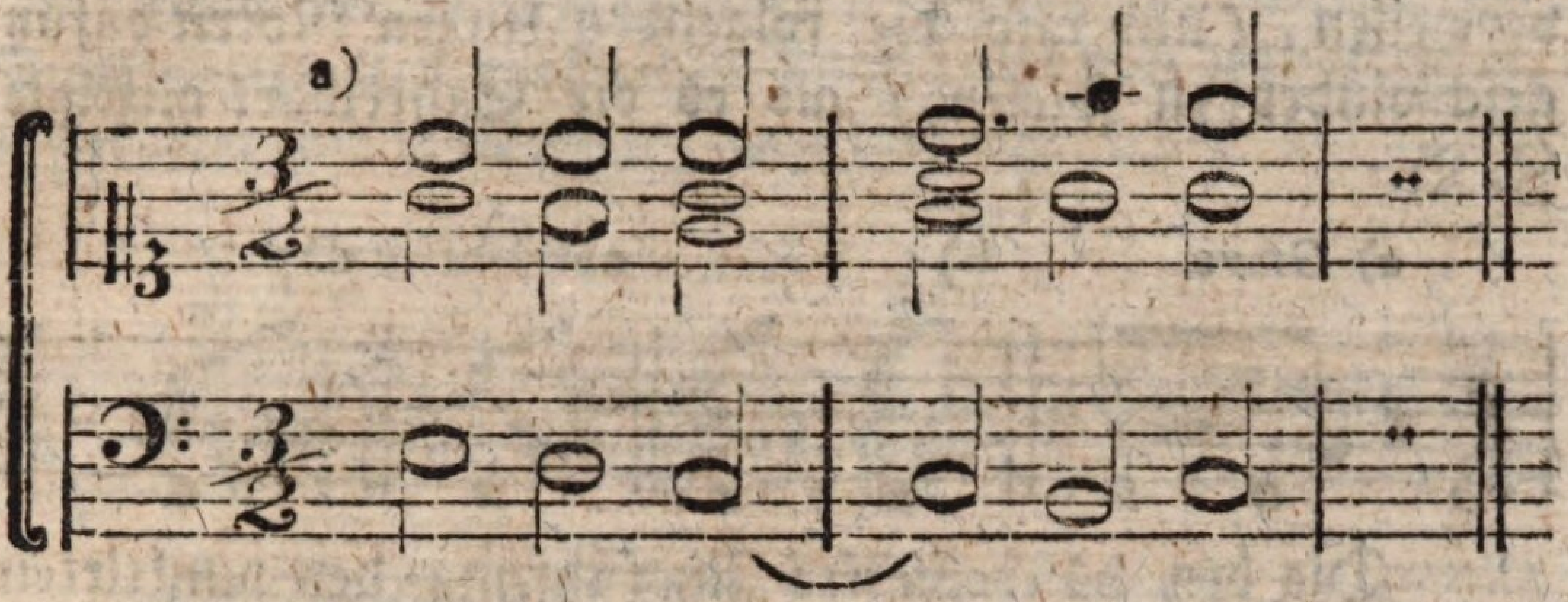
§. 33.

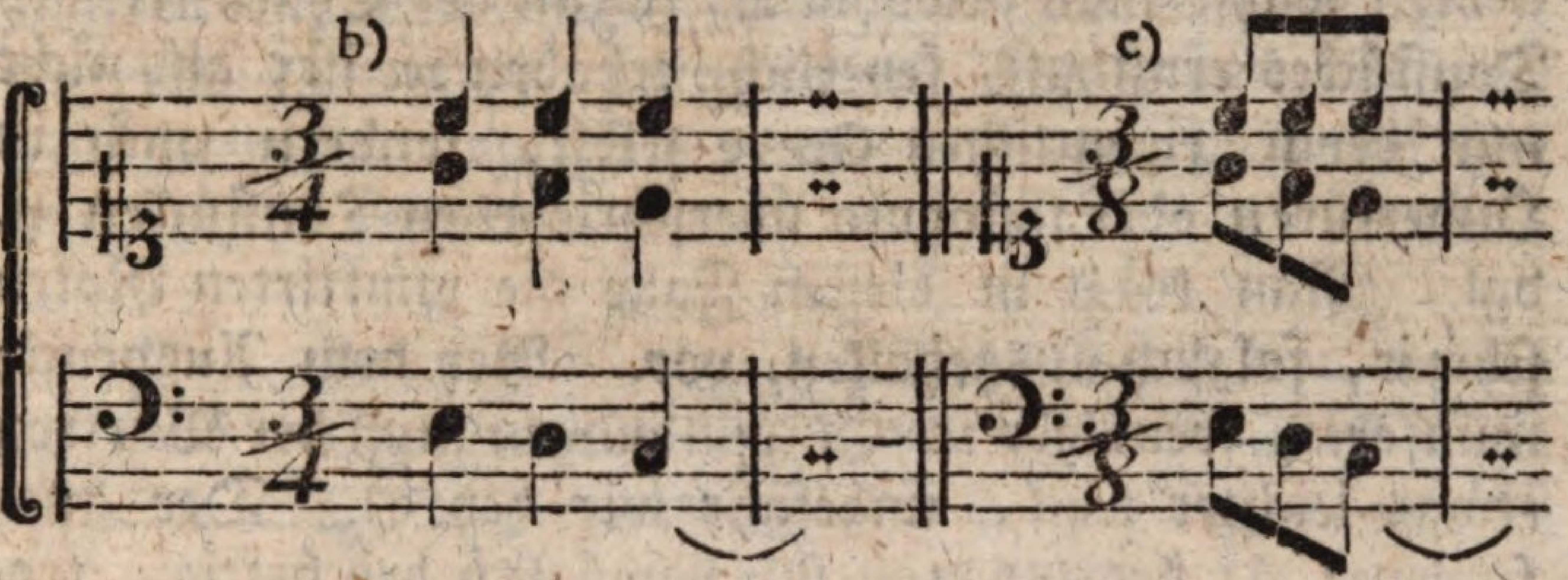
Aus der Bewegung läßt sich ebenfalls bestimmen, ob man einen schweren oder leichten Vortrag zu wählen hat. Ein Presto muß leichter vorgetragen werden, als ein Allegro; dieses aber leichter als ein Andante u. s. w. Den schwersten Vortrag erfordern also, im Ganzen genommen, die Tonstücke von langsamer Bewegung.

§. 34.

Je größer die Takttheile oder Hauptzeiten einer Taktart sind, je schwerer muß der Vortrag seyn. So wird z. B. ein Tonstück im $\frac{3}{2}$ a) weit schwerer vorgetragen, als wenn es im $\frac{3}{4}$ b) oder wohl gar im $\frac{3}{8}$ c) stände.

a)



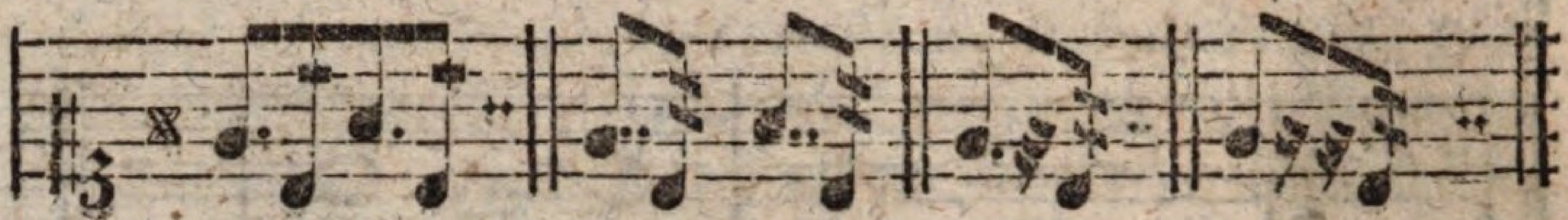




Auch sogar alsdann, wenn man über das Beyspiel c) Adagio schriebe, würde ein guter Spieler dieselben Töne nicht so schwer vortragen, als im Allabreve bey a). Uebrigens folgt aus dem obigen, daß die Taktarten $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$ u. dgl. den leichtesten Vortrag erfordern.

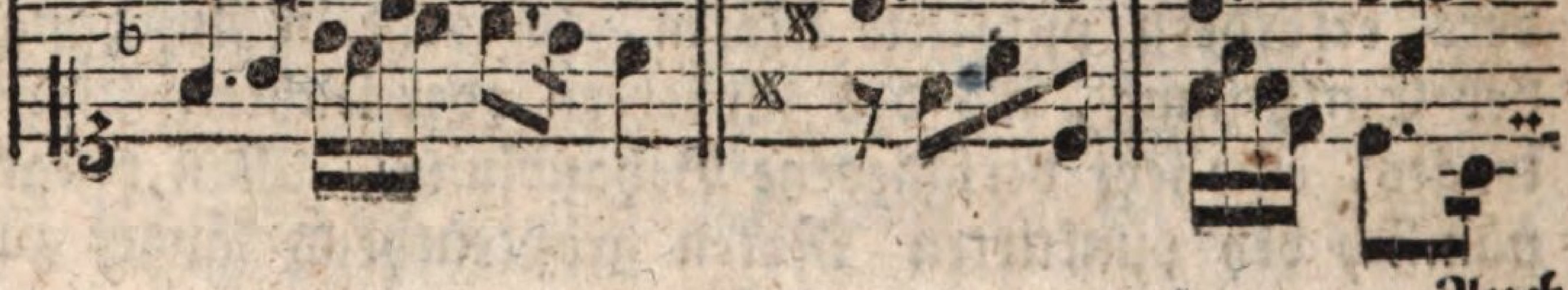
## §. 35.

Verschiedene Notengattungen setzen, auch ohne Rücksicht der Taktart, einen mehr oder weniger schweren Vortrag voraus. Kommen z. B. in einem Tonstücke größtentheils längere Notengattungen, nämlich ganze und halbe Taktnoten oder Viertel vor, so muß der Vortrag im Ganzen schwerer seyn, als wenn viele Achtel, Sechzehntheile u. s. w. untermischt sind. Besonders erfordern punktirte Noten, so wohl in Ansehung der Eintheilung, als des schwerern oder leichtern Vortrages, eine sehr verschiedene Behandlung. Man pflegt nämlich bey punktirten Noten größtentheils länger zu ver-

verweilen, (und also die folgenden kurzen Noten dafür geschwinder zu spielen,) als es die Schreibart anzeigt. Z. B.

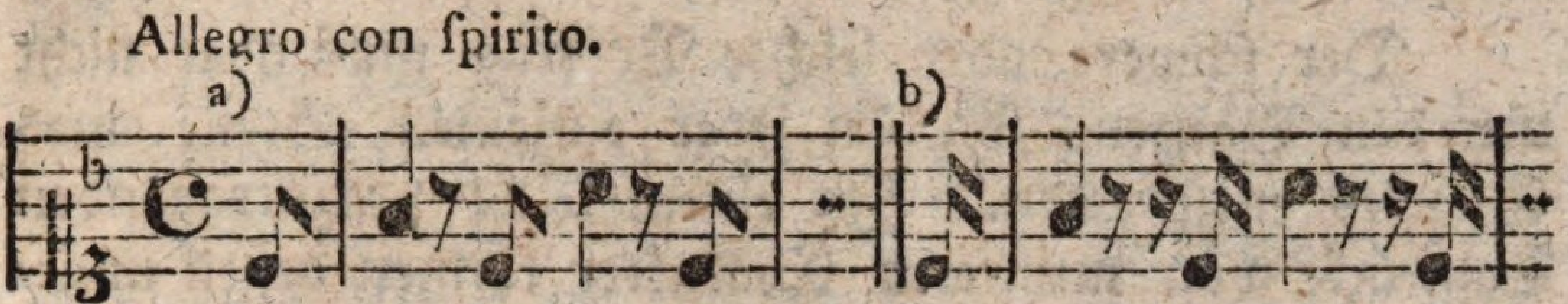



Die bey b) bemerkte Ausführung der punktirten Noten wählt man gewöhnlich, wenn der Charakter des Tonstückes ernsthaft, feyerlich, erhaben ꝛc. ist; also nicht nur beym eigentlichen Grave selbst, sondern auch in Ouvertüren oder sostenuto überschriebenen Tonstücken u. dgl. Man trägt in diesem Falle die punktirten Noten schwer, folglich ausgehalten, vor. Bey dem Ausdrucke munterer, freudiger ꝛc Empfindungen muß der Vortrag etwas leichter seyn, ungefähr wie bey c). Der Ausführung d) bedient man sich vorzüglich bey heftig, trotzig ꝛc vorzutragenden, oder staccato überschriebenen Tonstücken. Die Tasten werden stark angeschlagen, man hebt aber die Finger früher wieder ab, als bey solchen Stellen, welche mit einer gewissen feyerlichen Würde vorzutragen sind. Bey gefälligen, singbaren ꝛc. Gedanken, wie unten bey e), verlängert man die punktirten Noten zwar ebenfalls ein wenig – wenn auch nicht eben so merklich –; doch werden sie sanfter (weniger accentuirt) vorgetragen. Besonders spielt man in solchen Fällen die kurzen Noten nach dem Punkte schwach und geschleift. Ist eine zweyte Stimme, etwa wie bey f), zu den punktirten Noten gesetzt, so bleibt man bey der vorgeschriebenen Eintheilung.

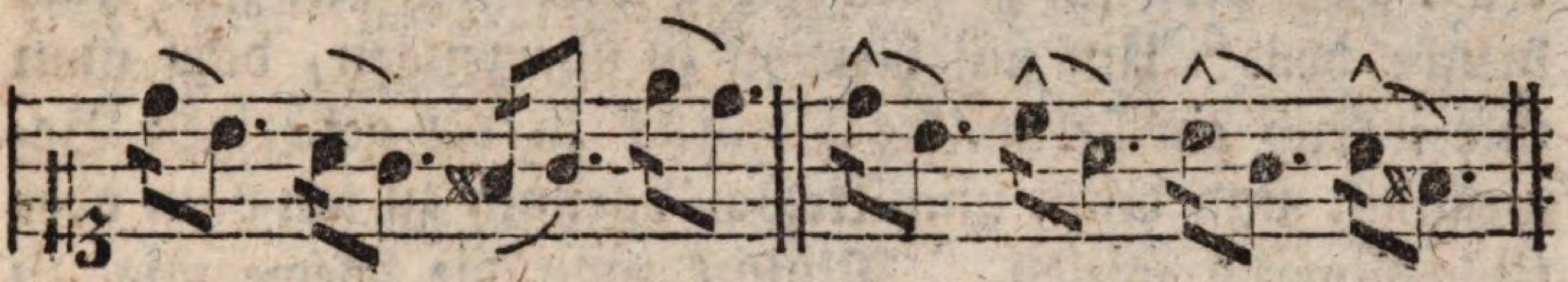



Auch

Auch die kurzen Pausen, welche die Stelle der Punkte vertreten, werden in Tonstücken von lebhaftem rc. Charakter oft verlängert, wie hier bey b).




Die Figuren, wo die erste Note kurz und die zweyte punktirt ist, werden ohne Ausnahme geschleift und größtentheils schmeichelnd vorgetragen. Den ersten (kurzen) Ton accentuirt man zwar, doch darf der Nachdruck nur sehr gelinde seyn.



§. 36.

In Ansehung des Nationalgeschmackes, der Manier des Komponisten, und des Instrumentes, für welches ein Tonstück bestimmt ist, merke man zur Erläuterung des 30sten Paragraphen hauptsächlich Folgendes.

Ein Tonstück, welches im **italiänischen** Nationalgeschmacke geschrieben ist, erfordert, im Ganzen genommen, einen mittlern (halb schweren) Vortrag. Leichter muß die Ausführung eines **französischen** Tonstückes seyn. Da hingegen die Arbeiten **deutscher** Tonsetzer größentheils einen schwerern, kräftigern Vortrag erfordern.

Eben so setzt auch die Manier des Komponisten eine eigene Behandlungsart voraus. Ein Tonstück von **Händel**, **Sebastian Bach** rc. muß nachdrücklicher vorgetragen werden, als ein **modernes** Konzert von **Mozart**, **Kozeluch** u. a. m.

Sonaten für den Flügel erfordern nicht den schweren Vortrag, welchen von C. P. E. Bach komponirte Klaviersonaten voraussetzen.

Der schwere oder leichte Vortrag muß aber nicht nur dem Ganzen, sondern jeder einzelnen Stelle eines Stückes entsprechen. In einem leicht vorzutragenden Tonstücke von munterm Charakter können dessen ungeachtet erhabene Stellen enthalten seyn, welche einen schwerern Vortrag erfordern u. s. w.

§. 37.

Außer den in diesem Abschnitte erwähnten Mitteln trägt auch die richtige Bewegung ungemein viel zum Ausdrucke bey. Um sich hiervon zu überzeugen, darf man nur irgend ein bekanntes Tonstück in der gehörigen Bewegung, und dann unmittelbar darnach zu langsam oder zu geschwind spielen. Nimmt man die Bewegung zu langsam, so wird auch das vortrefflichste Tonstück matt oder langweilig; im entgegengesetzten Falle geht oft mit der Deutlichkeit zugleich die abgezielte Wirkung ganz, oder doch zum Theil, verloren.

## Vierter Abschnitt.

### Von der zweckmäßigen Anwendung der Manieren, und von gewissen andern Mitteln, welche zum guten Vortrage erfordert werden, oder doch einigermaßen mitwirken.

§. 38.

Die wesentlichen Manieren und willkührlichen Verzierungen nenne ich hier bloß deswegen, weil sie ein nicht

nicht unwichtiger Theil des guten Vortrages sind. Da aber von den Manieren in eigenen dazu bestimmten Kapiteln gehandelt worden ist, so verweise ich die Leser dahin.

Unter den übrigen Mitteln, welche zum guten Vortrage erfordert werden oder doch mitwirken, verstehe ich vorzüglich: 1) einen schönen Ton, 2) ein freyes, ungezwungenes Wesen bey dem Spielen, 3) anständige Mienen, und 4) gewisse Vortheile, wodurch der gute Vortrag beym Klavierspielen befördert werden kann.

§. 39.

Ein schöner Ton muß **deutlich**, **voll**, **geschmeidig**, **hell**, vorzüglich aber **angenehm** seyn, und darf folglich, auch bey dem möglichsten Grade der Stärke, nicht rauh, noch beym pianissimo undeutlich werden. Da aber die Musik Empfindungen verschiedener Art hervor bringen soll, so muß zu den genannten Eigenschaften eines schönen Tones noch das Charakteristische hinzu kommen. „Der schönste Ton, schreibt Sulzer, ist „der, der jeden Ton des Ausdrucks annimmt, und in „allen Schattirungen des Forte und Piano gleich klar „und helle bleibt."

§. 40.

Ein freyes, ungezwungenes Wesen beym Spielen, trägt zur guten Wirkung ebenfalls ungemein viel bey. Die schönste Passage, wobey der Spieler merken läßt, daß er mit Schwierigkeiten zu kämpfen habe, und daß die Ausführung derselben verunglücken könne, macht dem theilnehmenden und besorgten Zuhörer gewiß nicht so viel Vergnügen, als eine etwas schlechtere Stelle, die mit einer gewissen Ruhe und scheinbaren Leichtigkeit vorgetragen wird.

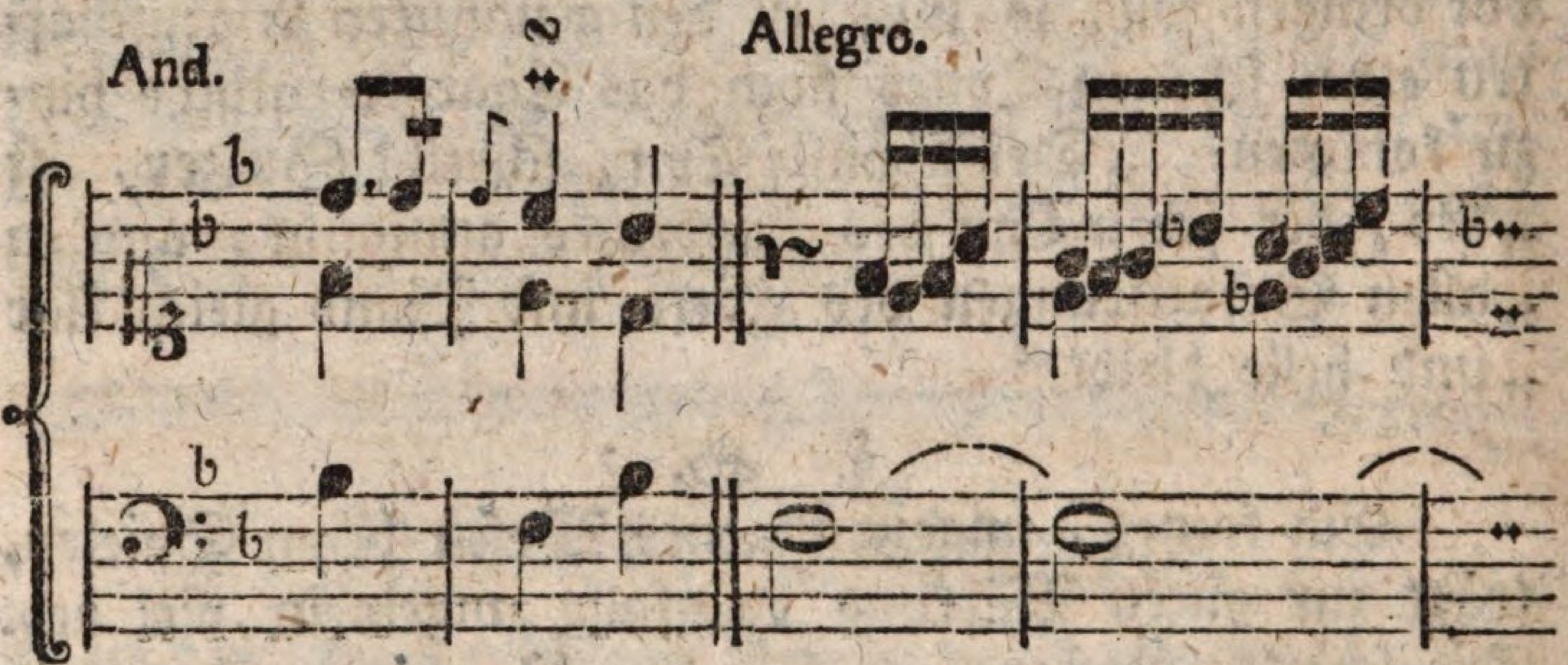
§. 41.

Schon in der Einleitung wurde vor allen Grimassen ꝛc. beym Spielen gewarnt, diese Warnung wieder-

hole ich hier. Kann man es aber dahin bringen, daß die Miene dem Charakter des Tonstückes auf eine anständige Art entspricht, oder daß man von dem jedesmaligen Affekte durchdrungen zu seyn scheint: so ist dieses dem guten Vortrage nicht nachtheilig, vielmehr kann der Ausdruck durch eine theilnehmende Miene allerdings erhöhet werden.

§. 42.

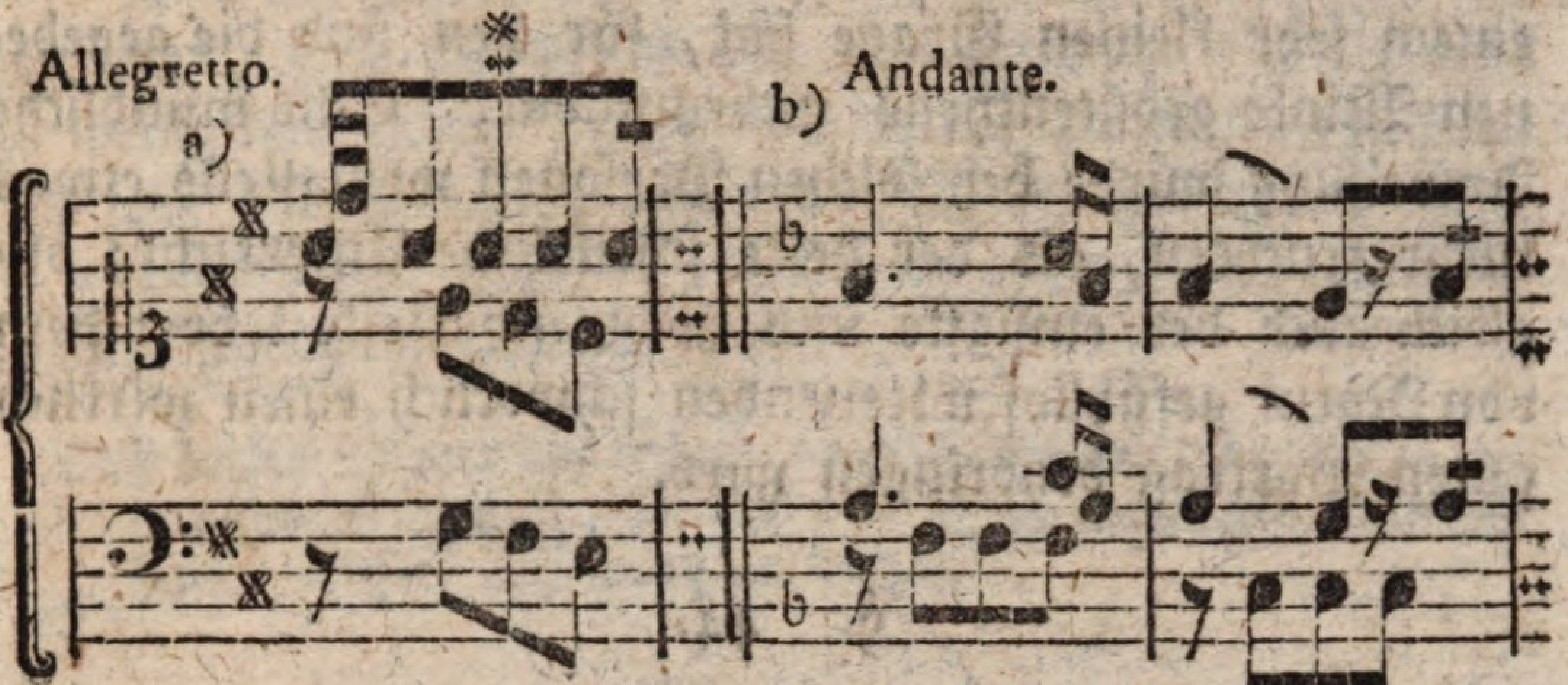
Damit man die Hauptstimme deutlich, schön und fließend vortragen könne, rathe ich, die rechte Hand, wo möglich, mit den bloß begleitenden Mittelstimmen zu verschonen. Denn wenn ja hin und wieder eine Trennung entstehen sollte, so ist sie doch in den begleitenden Mittelstimmen eher zu dulden, als in der Melodie. Daher spielt man in folgenden und ähnlichen Fällen nur die Oberstimme mit der rechten Hand.

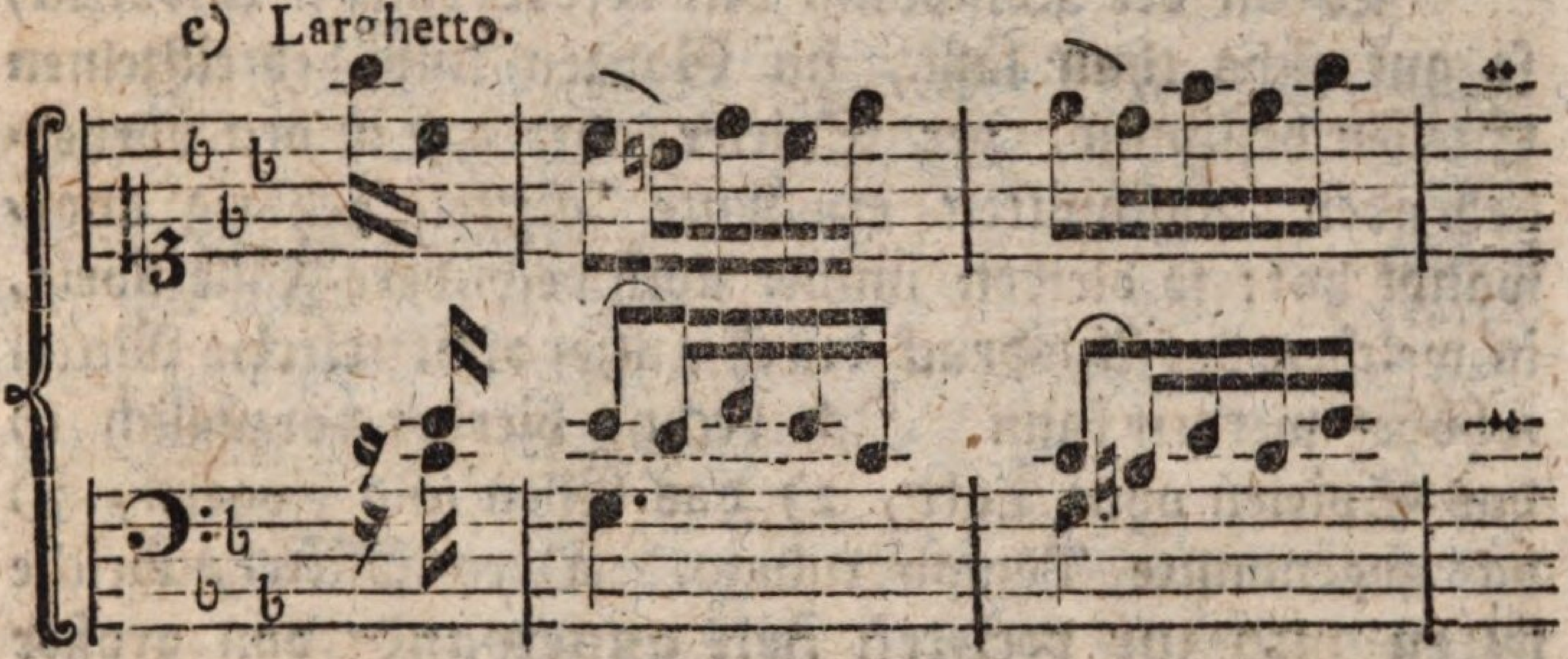



Ueberhaupt ist es rathsam, einerley Nottengattungen, wenn es seyn kann, mit Einer Hand zu spielen, weil nämlich der Vortrag gemeiniglich dabey gewinnt. In dem folgenden Beyspiele a) gehören daher bloß die synkopirten Noten für die Rechte, die übrigen abwärts gestrichenen Achtel aber insgesammt für die linke Hand. Aus dem angezeigten Grunde spielt man bey b) mit der linken nur den Baß, und die andern beyden Stimmen (obgleich Eine davon in der Baßzeile steht,) mit der

Rech-

Rechten. Daß dieser Vortheil aber nicht in allen Fällen anwendbar ist, erhellt schon aus dem Beyspiele c).




## Fünfter Abschnitt.

### Von der Nothwendigkeit des eigenen richtigen Gefühles für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften.

§. 43.

Das letzte und unentbehrlichste Erforderniß des guten Vortrages, (wovon schon §. 17. vorläufig geredet wurde,) ist ohne Zweifel eigenes richtiges Gefühl für alle

alle in der Musik auszudruckende Leidenschaften und Empfindungen. Wer dieses Gefühl gar nicht, oder nur in einem sehr kleinen Grade hat, für den sind die gegebenen Winke größtentheils unbrauchbar. Eine mündliche Anweisung würde bey solchen Personen wenigstens etwas mehr fruchten, als der beste schriftliche Unterricht; obgleich auch der emsigste und gewissenhafteste Lehrer dem von Natur gefühllosen Lernenden schwerlich einen wirklich guten Vortrag beybringen wird.

§. 44.

Wenn der Komponist den erforderlichen Ausdruck, so gut sichs thun läßt, im Ganzen und bey einzelnen Stellen bestimmt, der Spieler aber alle in den vorhergehenden Abschnitten erwähnte Mittel gehörig angewandt hat: so bleiben immer noch besondere Fälle übrig, in welchen der Ausdruck durch außerordentliche Mittel erhöhet werden kann. Ich rechne hierher vorzüglich 1) das Spielen ohne Takt, 2) das Eilen und Zögern, 3) das sogenannte Tempo rubato. Drey Mittel, welche selten und zur rechten Zeit angewandt von großer Wirkung seyn können.

§. 45.

Mehr nach Gefühl, als taktmäßig, müssen, außer den freyen Fantasien, Kadenzen, Fermaten ꝛc. unter andern auch die mit dem Worte Recitativo bezeichneten Stellen vorgetragen werden. Solche Stellen würden eine schlechte Wirkung thun, wenn man sie genau nach der bestimmten Geltung der Noten (taktmäßig) spielte. Die wichtigern Noten müssen daher langsam und stärker, die weniger wichtigen aber geschwind und schwächer gespielt werden, ungefähr so, wie ein gefühlvoller Sänger diese Noten singen, oder ein guter Redner die Worte dazu deklamiren würde.

§. 46.

Die Stellen, wo das Eilen oder Zögern statt finden kann, sind schwerlich alle zu bestimmen; indeß will ich wenigstens einige derselben kenntlich zu machen suchen. Ich setze aber voraus, daß man sich der gedachten Mittel nur alsdann bediene, wenn man allein, oder mit sehr aufmerksamen Begleitern spielt.

Daß dieses absichtliche Eilen oder Zögern mit dem Seite 10. erwähnten fehlerhaften Eilen ꝛc. nicht verwechselt werden darf, versteht sich wohl von selbst.

§. 47.

In Tonstücken, deren Charakter Heftigkeit, Zorn, Wuth, Raserey u. dgl. ist, kann man die stärksten Stellen etwas beschleunigt (accelerando) vortragen. Eben dies gilt auch von einzelnen Gedanken, welche verstärkt wiederholt werden, oder durch welche unerwartet ein heftiger Affekt erregt werden soll u. dgl. m.

Bey Stellen von außerordentlich zärtlichem, schmachtendem, traurigem Charakter, worin die Empfindung gleichsam auf Einen Punkt zusammen gedrängt ist, kann die Wirkung durch ein zunehmendes Zögern (Anhalten, tardando,) ungemein verstärkt werden. Auch bey den Tönen vor gewissen Fermaten nimmt man die Bewegung nach und nach ein wenig langsamer, gleich als würden die Kräfte allmählich erschöpft. Die Stellen, welche gegen das Ende eines Tonstückes (oder Theiles) mit diminuendo, diluendo, smorzando u. dgl. bezeichnet sind, können ebenfalls ein wenig verweilend gespielt werden.

§. 48.

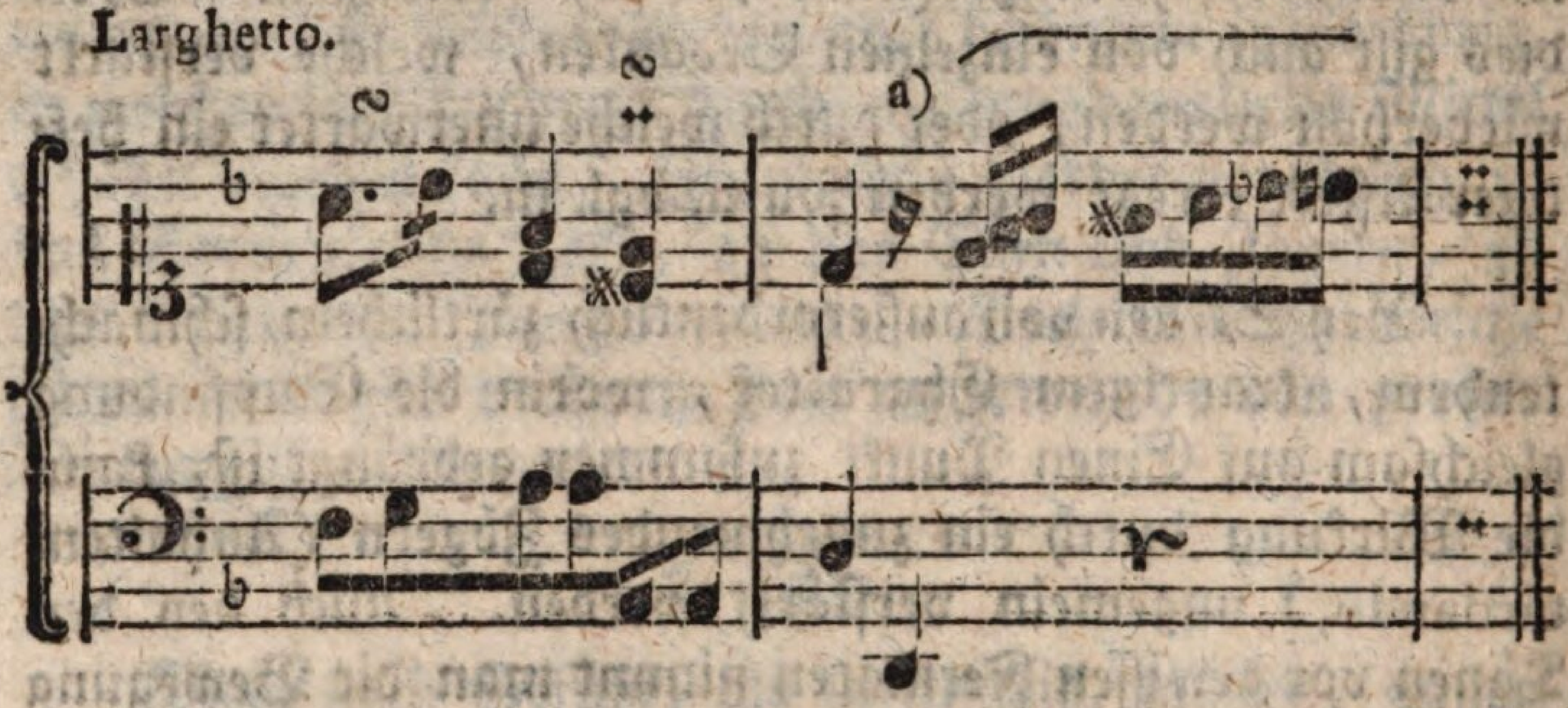
Eine sanfte, rührende Stelle zwischen zwey lebhaften, feurigen Gedanken, (wie im ersten Theile meiner Klaviersonaten größtentheils für Kenner S. 5. ff.) kann

er-

etwas zögernd ausgeführt werden; nur nimmt man in diesem Falle die Bewegung nicht nach und nach, sondern **sogleich** ein wenig (aber nur ein **wenig**) langsamer.

§. 49.

Zu den Stellen, welche nicht strenge nach dem Takte, sondern etwas verweilend vorgetragen werden könnten, gehören, außer den durch kleine Nötchen angezeigten oder Senza tempo etc. überschriebenen Verzierungen und Uebergängen, auch ähnliche Einleitungen in Hauptsätze a), wenn gleich der Komponist die gewöhnlichen (größern) Noten dazu gewählt und kein *ad libitum etc.* beygefügt hat. Eben so kann ein matter Gedanke bey der Wiederholung verweilend gespielt werden.




§. 50.

Der genannten Merkmale ungeachtet, möchte vielleicht mancher Klavierspieler die Stellen, wo das Eilen oder Zögern von guter Wirkung ist, nicht immer errathen, oder von diesen Mitteln wohl sehr zur Unzeit Gebrauch machen. Daher bediente ich mich schon in meinen leichten Klaviersonaten einiger Zeichen, wodurch die etwas eilend oder zögernd vorzutragenden Stellen kenntlich gemacht werden. Hier folgen diese Zeichen mit der beygefügten Erklärung.

„Gan-

„Ganze Stellen, welche nach und nach etwas
„langsamer vorgetragen werden sollen, habe ich so be-
„zeichnet:

a) „Das Langsamere muß aber nicht zu weit ausgedehnt
„werden; sondern man spielt nur allmählich ein wenig,
„beynahe unmerklich langsamer, als es das Zeitmaß er-
„fordert.

„Einzelne Gedanken, die etwas langsamer (schlep-
„pend, anhaltend, verweilend, tardando) gespielt wer-
„den können, haben dieses Zeichen:

„b) Hierbey gilt eben das, was bey a) erinnert worden ist;
„außer daß man in diesem (zweyten) Falle die Bewegung
„nicht nach und nach, sondern gleich beym Anfange des
„Zeichens ein wenig, ebenfalls fast unmerklich, langsamer
„nimmt.

„Zu den Stellen, die etwas eilend (beschleunigt)
„vorgetragen werden können, würde ich diese Bezeich-
„nungsarten wählen: und:

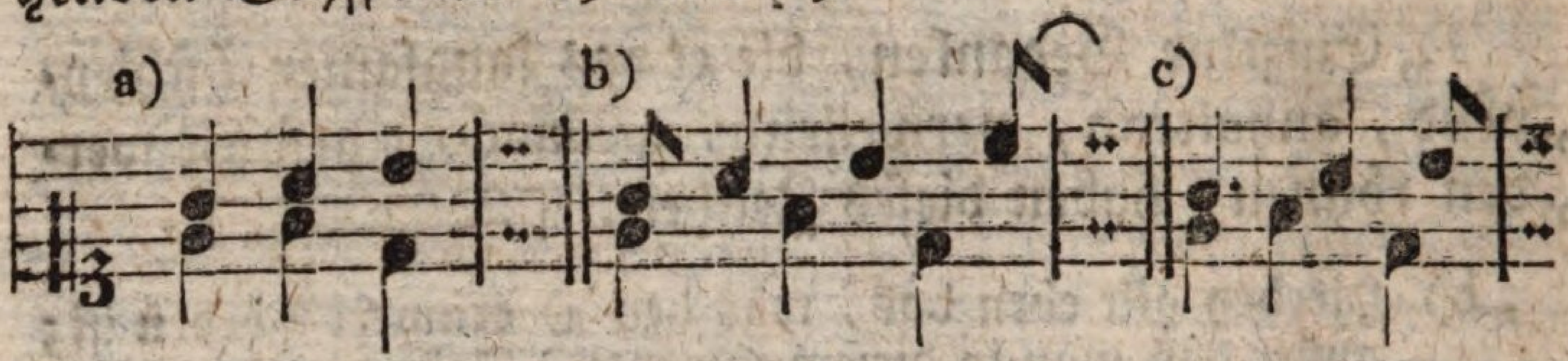
## §. 51.

Wenn der Komponist ein Tonstück nicht durchgängig strenge nach dem Takte gespielt haben will, so pflegt er dies durch die beygefügten Worte *con discrezione* anzudeuten. In diesem Falle ist es also dem Gefühle des Spielers überlassen, bey gewissen Stellen etwas zu zögern, bey andern zu eilen. Hierbey muß nun das, was ich in den vorhergehenden fünf Paragraphen erinnert habe, vorzüglich angewandt werden.

## §. 52.

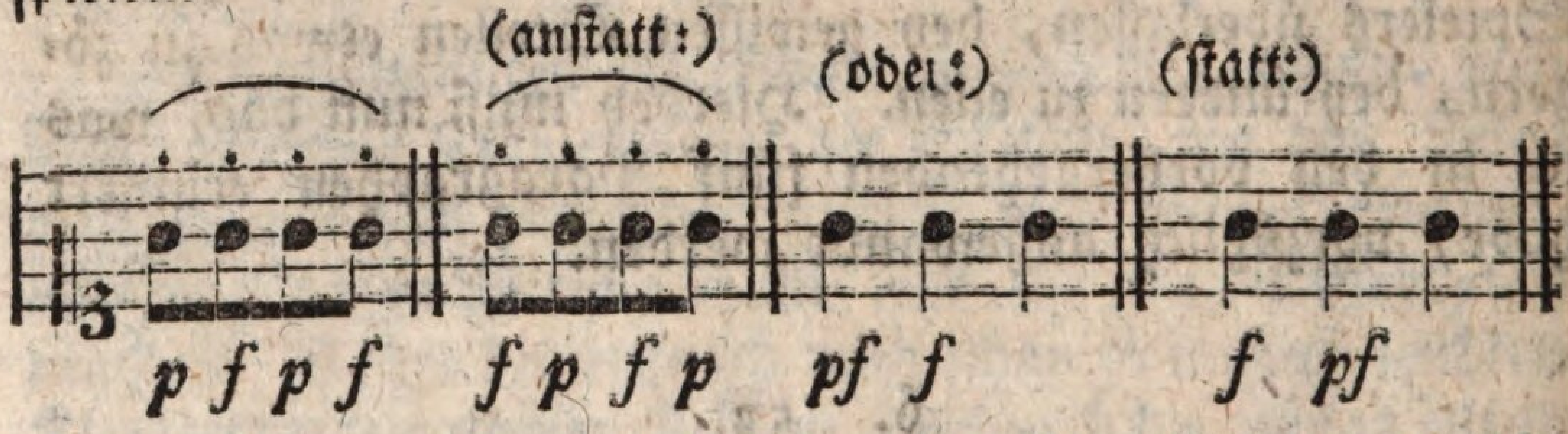
Das so genannte *Tempo rubato* oder *robbato* (eigentlich gestohlnes Zeitmaß) bestimmte ich §. 44. als das letztere Mittel, dessen Anwendung dem Gefühle und der

der Einsicht des Spielers überlassen wird. Dieser Ausdruck kommt in mehr als Einer Bedeutung vor. Gemeiniglich versteht man darunter eine Art von Verkürzung und Verlängerung der Noten, oder ein Verrücken (Versetzen) derselben. Es wird nämlich Einer Note etwas von ihrer Dauer entzogen, (gestohlen,) und dafür einer Andern so viel mehr gegeben, wie in den nachstehenden Beyspielen b) und c).




Bey a) sind die simpeln Noten, bey b) ist das Tempo rubato durch eine **Vorausnahme** *(anticipatio)* und bey c) durch eine **Verzögerung** *(retardatio)* angebracht.

Außer der angezeigten Bedeutung des Tempo rubato versteht man unter diesem Ausdrucke zuweilen auch nur eine besondere Art des Vortrages, wenn nämlich der Accent, welcher den guten Noten zukommt, auf die schlechten verlegt wird, oder mit andern Worten: wenn man die Töne auf dem schlechten Takttheile rc. stärker vorträgt, als diejenigen, welche in die gute Zeit des Taktes (oder einer Note) fallen, wie in diesen Beyspielen.



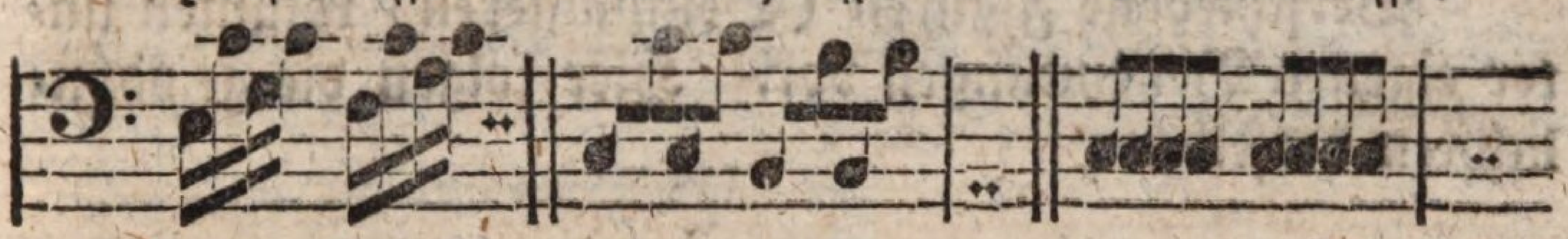

Auch das oben erwähnte absichtliche Eilen und Zögern, wird zuweilen unter dem Ausdrucke *Tempo rubato* verstanden.

# Anhang.

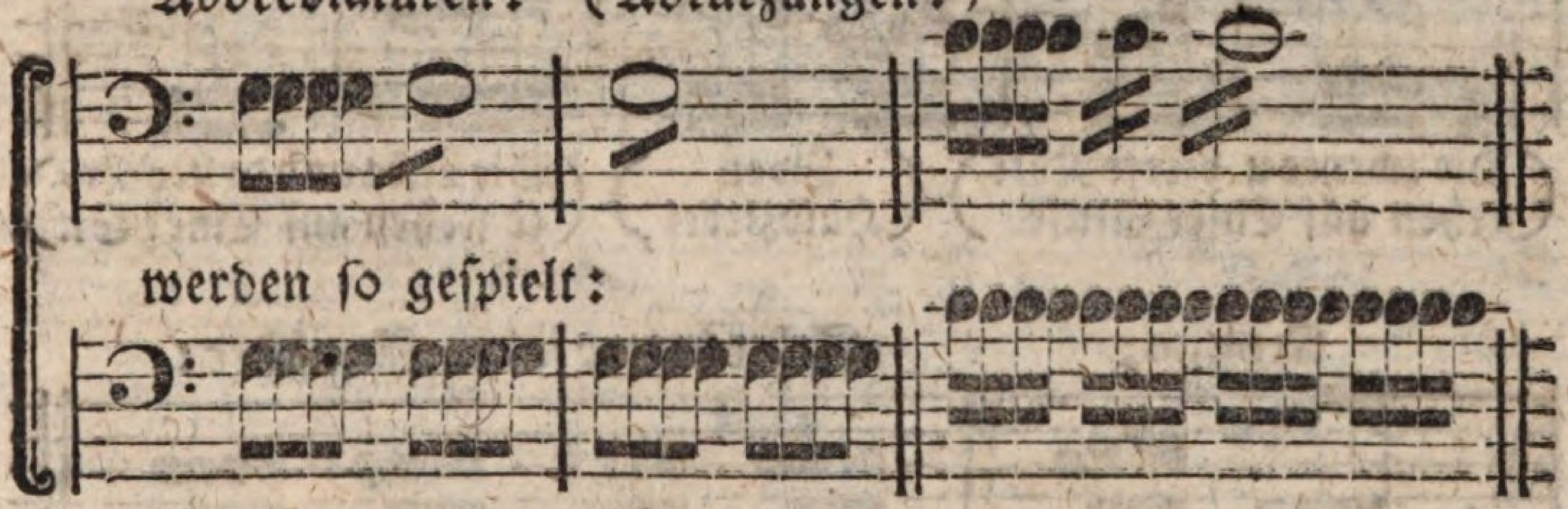
Noch kommen sehr häufig gewisse Ausdrücke vor, die man sich mit leichter Mühe bekannt machen kann. Der Raum erlaubt es nicht, sie umständlicher zu erklären, ich muß es daher bey einer größtentheils bloß namentlichen Anzeige derselben bewenden lassen.

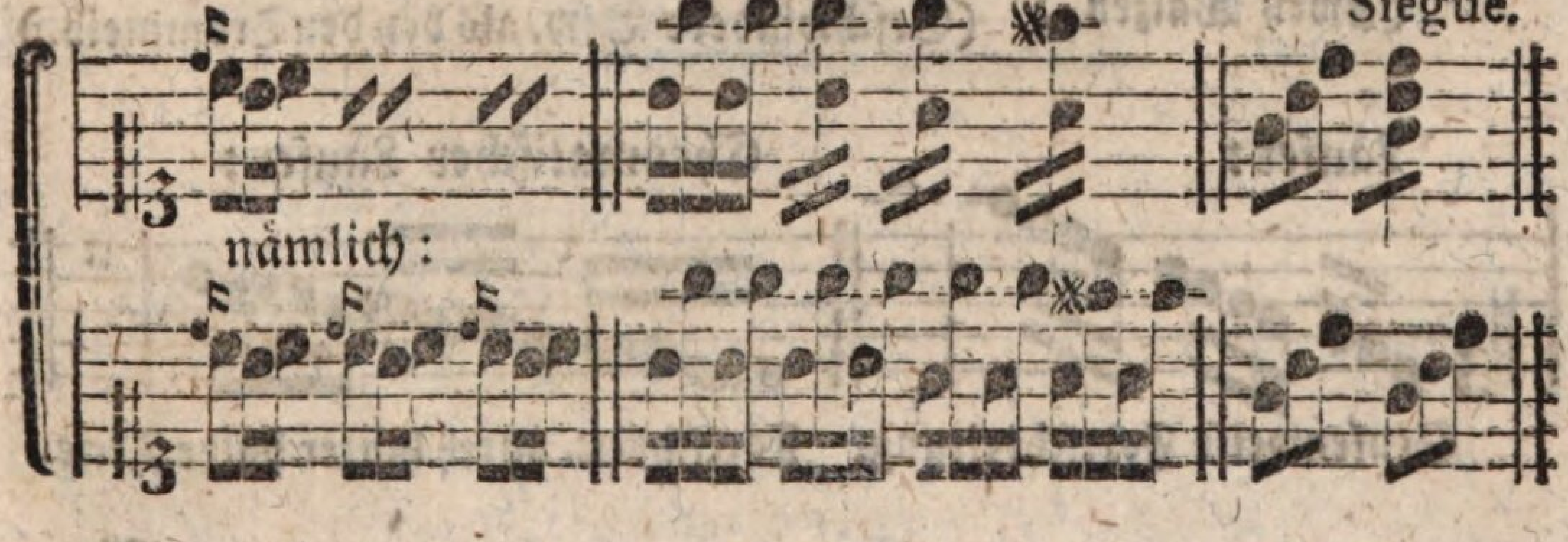
## §. 1.

Harfenbässe: Murkybässe: Trommelbässe:



Abbreviaturen: (Abkürzungen:)



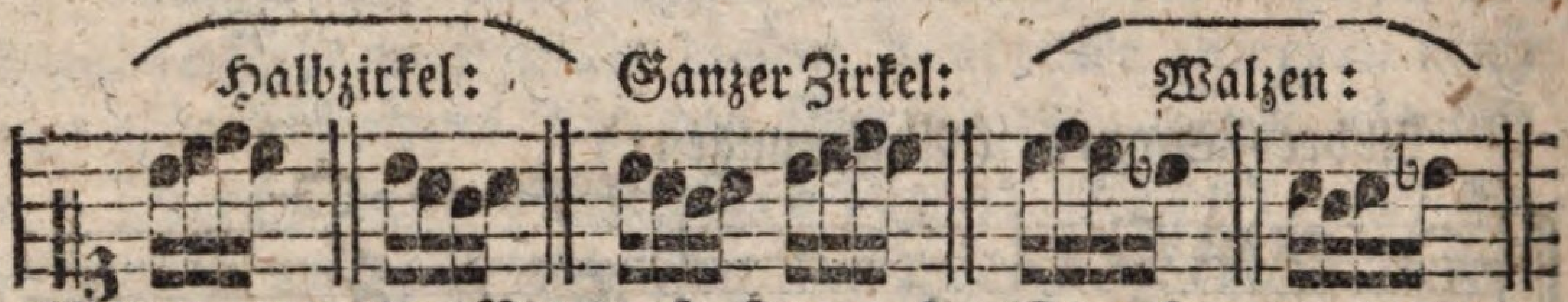
## §. 2.

Figuren nennt man zwar überhaupt alle die Zeichen, welche in der Musik üblich sind z. B. Noten, Pausen u. dgl. allein in der engern Bedeutung versteht man darunter gewöhnlich, etliche auf verschiedene Art mit einander verbundene (nach einander folgende) Noten, oder kleine Verzierungen eines simpeln Tones, wie hier:

## §. 3.

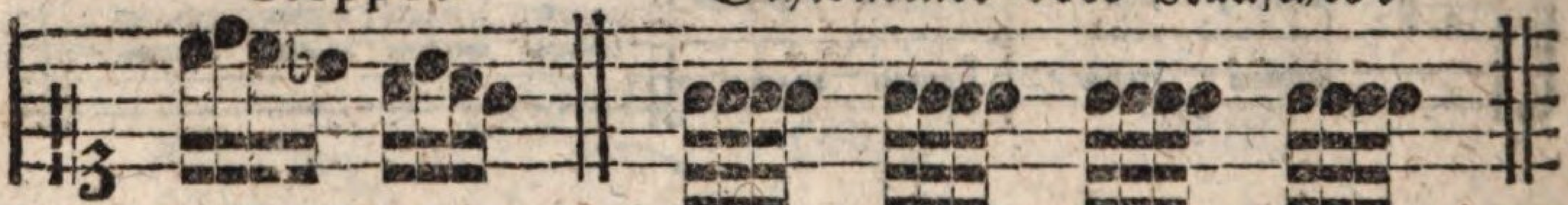
Verschiedene Figuren (Setzmanieren) kommen unter eigenen Benennungen vor. Hier folgen die gewöhnlichsten derselben:

Halbzirkel: Ganzer Zirkel: Walzen:



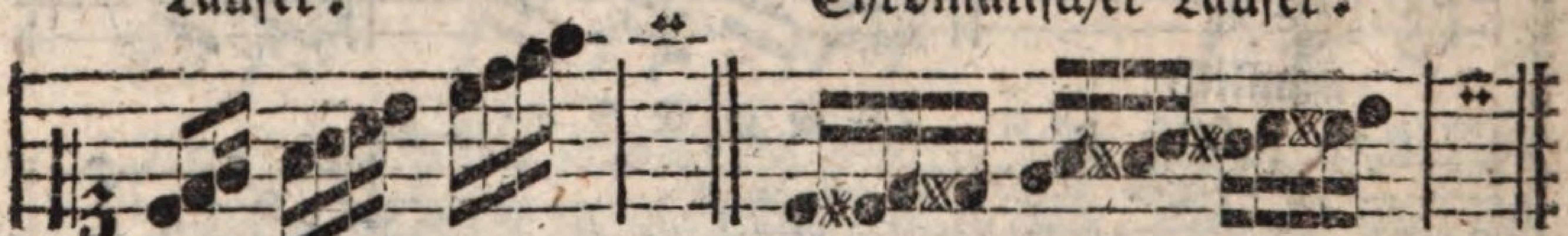
(Die zweyte u. vierte Note stehen auf Einer Stufe.) (Zwey Halbzirkel) (Die erste und dritte Note stehen auf Einer St.)

Groppo: Schwärmer oder Rauscher:



(Zwey Walzen.) (Geschwindere Bew. als bey den Trommelb.)

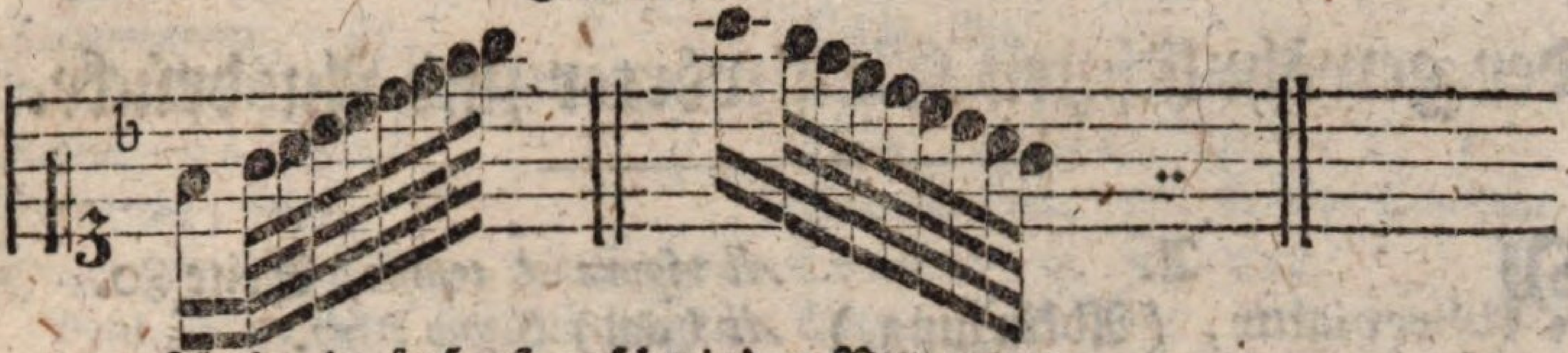
Läufer: Chromatischer Läufer:



Stufenweise Fortschreitung. Fortschreit. durch lauter halbe Töne.

Tira-

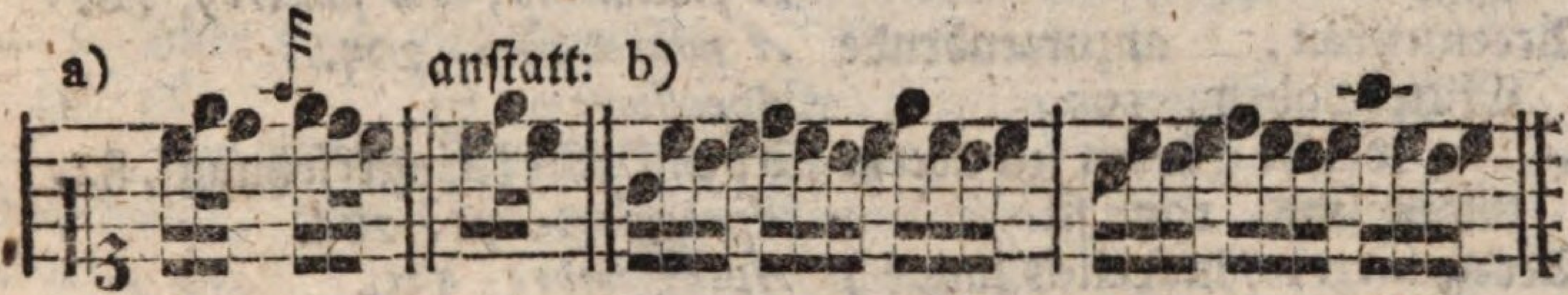
Tiraden:

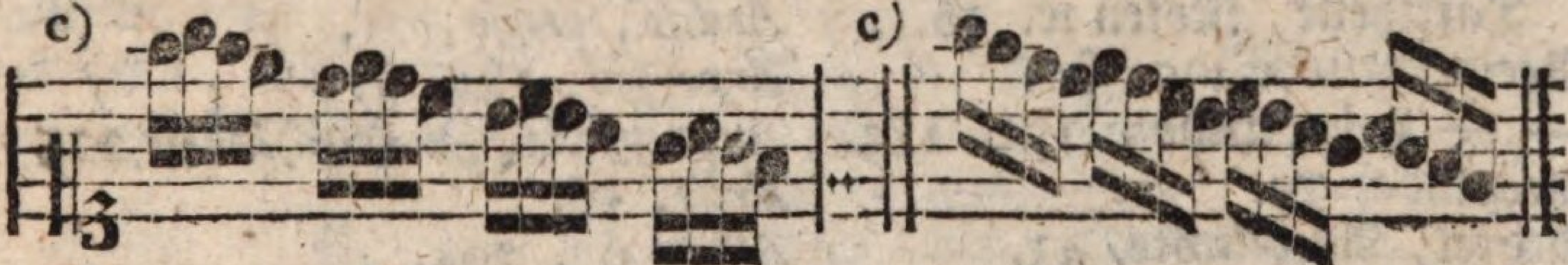


Läufer in äußerst geschwinder Bewegung.

§. 4.

Unter Passage (Passagie, ital. *Passaggio,* franz. *Roulade*) versteht man zwar überhaupt jeden kurzen merkwürdigen Gedanken; gewöhnlicher aber werden kleine Verzierungen simpler Töne darunter verstanden, wie bey a). Außerdem nennt man eine Reihe von Tönen, welche aus verschiedenen einzelnen Figuren bestehen, ebenfalls eine Passage b). Die Coloraturen sind beynahe eben das, nämlich ganze Passagen aus verschiedenen Figuren zusammengesetzt. c).



# Register

## der gewöhnlichsten Kunstwörter und Ausdrücke.


A.

Abbreviatur, (Abkürzung,) Seite 45. 225.
Abgleiten, 85 f.
Abheben der Finger von den Tasten ist nothwendig, 13.
Ablösen der Finger, 92. 114.
Abschnitt, 200.
Absetzen, abstoßen, 207. f.
Abwechseln der Hände, 123 bis 126.
— — der Finger, 91. 104. 114.
Abweichungszeichen, 78.
Abzug, 142. 170. 171.
*Accelerando*, 221.
Accent, Nachdruck, 195.
— — Bezeichnung desselben, 198.
Accentuiren, anzuwendende Mittel dabey, 195.
— — welche Noten zu accentuiren sind, 195. ff.
Accentuirte (innerlich lange) Takttheile, Noten ꝛc. 56.
Acciaccatur, 172. f.
— — gebrochene, 173. 183.
Accolade, 79.
Achtel, Achtelnote, 43.
Achtelpause, 51.
*Adagio*, 67. *Adagissimo*, 67.
*A. l.* (ad libitum,) 80.
Aeolische Tonart, 42.
*Affettuoso*, con *Affetto*, 71.
*Afflizione* (con), 71. 212.
*Agitato*, con *agitazione*, 71.
*Allabreve*, 57. 64. 67. 70. 213.
*Alla Polacca*, *Siciliana etc.* 68.
*Allegretto*, 67.
*Allegrezza* (con), 71. 212.
*Allegro*, 66. 212. *Allegrissimo*, 67.
*All' ottava*, *all' unisono*, 81.
*Al rigore di tempo*, Seite 80.
*Al* (dal) *Segno*, 77.
*Alternativo*, *alternamente*, 81.
Altzeichen, 21. 2).
*Amabile*, *amarevole*, 71.
*Amarezza* (con), 71. 212.
*Amoroso*, 71.
*Andante*, 66. 212. *Andantino*, 67.
Anfang im Klavierspielen, wenn er gemacht werden kann, 2.
Anfangstöne einer Periode müssen markirt werden, 196.
*Animoso*, 71.
Anschlag, eine Manier, 153. f.
Anschlagen (das) der Tasten, 14.
Anschlagende Noten ꝛc. 56.
*Anticipatio*, 224.
*A piacimento*, (*al piacere*), 80.
*A poco a poco*, 205.
*Appassionato*, 71.
Applikatur (Fingersetzung), 82.
*Appoggiato*, 71. 208.
*Appoggiature*, 130.
*Ardito*, *arioso*, 71.
*Arpeggio*, 181. ff.
Arpeggirte (Harfen-) Bässe, 225
*Arsis*, 56.
*Assai*, 67. 204.
*A. t.* (a tempo), 80.
Aufhaltungszeichen, 75. f.
Auftakt, 59.
Aufziehen der Saiten. 16.
Ausdruck, 202. ff.
Ausführung, ungezwungene, 217.

B.

B, unrichtige Benennung desselben, 19. 26.
*b*, *cancellatum*, *rotundum*, 24.
— *quadratum*, 25. 27.

*b* das große oder zweyfache, Seite 29.
*Balancement*, 181.
Baßzeichen (Schlüssel), 21.
*Battuta* (a) 80.
Bebung, 181.
Begriffe, deutliche, muß man dem Lernenden beyzubringen suchen, 5.
Beisser, 171.
Bes, 26.
Bewegung, 66. unrichtig genommene schadet der Wirkung des Tonstückes, 216. bestimmt den Vortrag, 212.
Bindung, Bindungszeichen, 211.
*Bis*, 75. *Bis unca*, 43.
Blasen, den Staub vom Klaviere, ist den Saiten schädlich, 16.
Bogen über oder unter den Noten, 209.
— — mit Punkten über mehreren Noten, 208.
— — über einer einzelnen Note, 181.
— — mit Einem Punkte, 75.
Brechung, 182. f.
*Brevis*, 44.
*Brillante*, 71.
*Brio* (con), *brioso*, 71.
*Burlesco*, 71. 212.

C.

Cadenz, s. Kadenz.
Cäsur, 200. 201.
*Cal.* (calando), 205.
*Cantabile*, 71.
*Capo* (da), 77.
Charakter, herrschender, 70. Ausdruck desselben, 202. ff. bestimmt den schwerern oder leichtern Vortrag, 211.
Charakteristische (bezeichnende) Note, 39. *)
Chromatische Tonleiter, 35. Läufer, 226.
*Ciscis*, *cisis*, *Disdis etc.* *cims* + *cis etc.* Seite 28.
*Coda*, 80.
Coloraturen, 227.
*Come*, (*sopra*), 80.
*Commodetto*, 67. *Commodo*, 66.
*Compiacevole*, 71. 212.
*Coulé*, 155.
*Cresc.* (crescendo), 204.
C-Schlüssel, 21.
*Custos*, 79. (Die übrigen Wörter s. unter K.)

D.

*Da Capo*, 77.
*Dal Segno*, 77.
Daumen, dessen Gebrauch wird empfohlen, 12. erforderliche Haltung desselben, 13. darf ohne Noth nicht auf eine Obertaste gesetzt werden, 83.
Decimen, 33. Fingersetzung dabey, 113. f.
Decimole, eine Figur von zehn Noten, 48. f.
*Decresc.* (decrecendo), 205.
*Desdes*, *dens etc.* 29.
Deutlichkeit wird zum guten Vortrage erfordert, 193. 194. f.
Deutsche Komponisten, Vortrag ihrer Tonstücke, 215.
*D.* (dextra), 125.
Diatonische Tonleiter, 34.
*Dil.* (diluendo), 205. 221.
*Dim.* (diminuendo); ebend.
*Discrezione* (con), 71. 223.
Diskantzeichen, 21.
Dissonanzen, 33. ihr Vortrag, 207.
*Dolce*, *dolcemente*, con *dolcezza*, 71. 212.
*Doloroso*, 71. 212.
Dominante, 37.
Doppelbe, Doppelas ꝛc. 29.
Doppelcis, Doppeldis ꝛc. 28.

Doppelgriffe, Fingersetzung dabey, Seite 101. ff.
Doppelschlag (Double), 174. ff geschnellter, 177. von unten (der geschleifte, vermehrte), 178. langer oder punktirter, 179. prallender (getrillerter,) 179. ff. umgekehrter (aufsteigender), 156. 177.
Doppelschleiffer, 156.
Doppelvorschlag, 153.
Dorische Tonart, 41.
Dreistigkeit, anständige, 11.
Dreygestrichene Oktave, 18. f.
Dreystimmige Griffe, Fingersetzung dabey, 115. ff.
*Due volte*, 75.
Dur, 34. 37. Durtöne, 39. 40.
Durchgehende Noten rc. 56.

E.

Eilen, fehlerhaftes, 10. zweckmäßiges, 221. Andeutung desselben, 223.
Eindringen der Hände, 129.
Eingestrichene Oktave, 28. f.
Einheit, 136.
Einklang, 30. f. Fingersetzung dabey, 102.
Einschnitt, 200. f. Bezeichnung desselben, 199. c) 202.
Einsetzen der Finger, 89. f. 92.
Einstimmige Gänge, Fingersetzung dabey, 93. ff.
Eintretungszeichen, 77.
Endzeichen, 76.
Enharmonische Tonleiter, 35.
Erhöhungszeichen, einfaches, 24. ff. doppeltes, 28. f.
Erniedrigungszeichen, einfaches, 42. 44. doppeltes, 28. f.
*Espressione* (con), *espressivo*, 71.

F

*Fastoso*, 71.
Fermate, ihre Bezeichnung, 75. die Dauer des Verweilens dabey, 75. Regeln, welche bey der Verzierung zu befolgen sind, Seite 185. ff.
Fertigkeit im Spielen wird zum guten Vortrage erfordert, 193. f.
Figuren (Setzmanieren), 226.
Finalzeichen, 76.
*Fine* (il), 80.
Finger, kleiner, darf ohne Noth nicht auf Obertasten gesetzt werden, 83.
Fingersetzung, allgemeine Regeln dabey, 82—120.
Flügel, wird zum Lernen nur neben her empfohlen, 1.
*Forte*, (f.) *fortissimo*, (ff.) *poco forte*, *più forte*, (pf.) *mezzo forte*, (mf) 203. 204. 206.
Fortepiano (Pianoforte), wird zum Lernen empfohlen, 1.
Fortrücken der Finger, fehlerhaftes, 85. erlaubtes, 85. 106. 110. 159 unvermeidliches, 112. 114.
Französische Komponisten, Vortrag ihrer Tonstücke, 215.
F-Schlüssel, 21.
*Fuoco* (con), 71.
*Furioso*, 71.
*Fusa*, (Fuse,) *fusella*, 43.

G.

Ganze Taktnote, 43. f.
Geberden, 10
Gebrochene Akkorde, 181. ff.
Gebundene Töne, 211.
Gefühl eigenes, wird zum guten Vortrage erfordert, 193. 219. f.
Gehör, musikalisches, wird bey einem Lernenden vorausgesetzt, 3.
Generalbaß, Kenntnisse davon werden zum guten Vortrage erfordert, 193. 194.
— — hat Einfluß auf die Fertigkeit im Spielen, ebend. *)

Ge-

Generalbaß ist zur richtigen Behandlung der Vorschläge nothwendig, Seite 136. 146.
Generalpause, 53. 54.
Gerader Takt, 55. 57.
Geschwindspielen kann Anfängern schädlich werden, 10.
*Giocoso*, 71 212.
Glieder, Taktglieder, 55.
*Glissicato*, 71. 212.
*Grave*, 67. 68. 212. 214.
*Gravità* (con), 71.
*Grazioso*, con *grazia*, 71.
Griffbret, 17.
Grimassen, 10. 217.
Große Oktave, 18.
*Groppo*, 177. 226.
G-Schlüssel, 22.
*Gustoso*, con *gusto*, 71.
Gute (anschlagende) Noten, Taktglieder ꝛc. 56.

H.

Halbe Taktnote, 43.
Halbe Töne, 25. unrichtige Benennung derselben, 17. 25.
Halbkurze Note, 43. 44.
Halbtriller, 169.
Halbzirkel, eine Setzmanier, 226.
Halber Zirkel wird zur Bezeichnung des Allabrevetaktes gebraucht, 75. **).
Haltung, richtige, der Hände und Finger, 12. f.
Harfenbässe, harpeggirte Bässe, 225.
Harmonische Kenntnisse werden vorzüglich bey willkührlichen Verzierungen vorausgesetzt, 191. sind auch außerdem nothwendig, s. Generalbaß.
Harpeggio, 181. ff.
Hart s. Dur.
Hauptabschnitt, 200.
Hauptnoten, 131. *).
Hauptton, was man darunter versteht, 36. trügliche Kennzeichen desselben, 38.
Haupttonarten, 36.
Hauptzeiten, 55.
Hören (das) guter Musiken ist zur Bildung des Geschmackes und Vortrages nothwendig, 7. 203.
Hülfstöne, 160. 165. f.
Hülfsnötchen, 131. *).
Hundert und acht und zwanzigtheil, 44.

J.

*Innocentemente*, 71.
Instrument, für welches ein Tonstück geschrieben ist, komt in Rücksicht des Vortrages in Betrachtung, 216.
Interpunktion, musikalische, 198. ff.
Intervall, 30. ff.
Intervalle, kon- und dissonirende, 33.
Jonische (Jaspische) Tonart, 41.
Italiänische Komponisten, Vortrag ihrer Tonstücke, 215.

K.

Kadenz, (Tonschluß), 188.
Kadenz, willkürliche Verzierung ꝛc. 189. f.
Kirchentöne, 41.
Klammer, 79.
Klang- oder Tonleiter, 33.
Klappern der Tasten, wie ihm abzuhelfen ist, 15.
Klaves, Klaviatur, 17.
Klavier, Klavichord, ist zum Lernen am besten, 1. muß immer rein gestimmt seyn, 6. wie es im guten Stande erhalten und verbessert werden kann, 14. ff.
Klavierauszüge sind beym Unterrichten nicht brauchbar, 6.

Kleine Oktave, Seite 18.
Konsonanzen, 33. ihr Vortrag, 207.
Kontratöne, 18.
Kräusel, 171.
Kreuz, das gewöhnliche, 24. 25. das große, doppelte, (einfache), 28.
Krome, 43.
Kurze Vorschläge, 143. f.

L.

L. (linke Hand), 125. 128.
*Lagrimoso*, 71. 212.
*Lamentoso*, *Lamentabile*, 71.
Lange Vorschläge, 134 ff.
*Languido*, *languente*, 71. 212.
*Larghetto*, *Largo*, 67. 68.
Läufer, verschiedene, chromatische, 226.
*Legato*, *ligato*, 71. 209.
*Leggiere*, *leggiermente*, 72.
Lehrer, erforderliche Eigenschaften rc. desselben, 3.
Leichte Stücke werden Anfängern empfohlen, 4.
Leitton, 39. *).
*Lento*, 67.
Lernender, erforderliche Talente und Eigenschaften desselben, 3.
Ligaturen, 210.
Linien, 20.
*L'isteſſo tempo*, *moto*, 80.
*Longa*, 44.
*Lugubre*, 72.
*Lusingando*, (*lusingante*), 72. 212.
Lydische Tonart, 41.

M.

*Maestoso*, 66. 68. 72. 212.
*Maggiore*, (seltener *majore*), 70. 81.
Manier, eigenthümliche des Komponisten, erfordert einen verschiedenen Vortrag, 215.
Manieren, wesentliche, 149. ff. Eintheilung derselben, 150. erhalten ihre Dauer von der folgenden Note, 151. müssen beyzeiten geübt werden, 150.
Manieren, willkührliche (Verzierungen), 184 ff.
*Maxima*, 44.
Meckern, ein Fehler beym Triller, 9.
*Medesimo tempo*, 80.
*Meno*, 204.
Mensur (Zeitmaß), 66.
*Mesto*, 72. 212.
*Mezza* (a) *voce*, 204.
*Mezzo forte*, (mf.) 204.
Mienen, unanständige, 10. 218.
*Minaccioso*, *minaccevole*, 72.
*Minima*, 43.
*Minore*, 81.
Mixolydische Tonart, 41.
*Moderato*, 66. 67. 68.
*Modus*, s. Tonart.
Moll, 34. 37. Molltöne, 39. 40.
*Molto* (di), 67.
Monochord, 1.
Monotonie, 145.
*Mor.* (morendo, moriente,) 205.
Mordent (Mordant), 171. ff.
*Moto* (con), 68.
*Mouvement*, 66.
Murkybässe, 225.
Musikleiter, 20.

N.

Nachschlag des Trillers, 163. ff. wo er nicht stattfindet, ebend.
Nachschläge, außer dem Triller, 147. ff. erhalten ihre Dauer von der vorhergehenden Note, ebend.
Nachziehen der Finger, 89. 90.
Nationalgeschmack, erfordert einen verschiedenen Vortrag, 215.
Nebenlinien, 20.
Nebenzeichen, musikalische, 73.
Niederschlag (thesis), 56.

*Non tanto, non troppo etc.* S. 67.
Nonen, 31. Fingersetzung dabey, 113.
Note, charakteristische, (bezeichnende,) *Note sensible*, 39*)
Noten 19. Benennung, 22. Geltung, 42. ff. leichte Erlernung derselben, 23. f. zwey und mehrere über einander, 101. zwey auf Einer Stufe dicht neben einander, 31.
— — synkopirte, durchschnittene, rückende, 62.
— — gute und schlechte, 56. 57.
Notengattungen, größere oder kleinere, bestimmen den Vortrag, 70. 213.
Notenlesen, was es heißt, 193.
Notenplan, Notensystem, 20.
Notenzeiger, 79.
Novemole, eine Figur von 9 Noten, 48.

O.

Obertasten, 17. dürfen ohne Noth nicht mit dem Daumen oder kleinen Finger angeschlagen werden, 83.
Oktave, eine Reihe von acht Tönen, 17. Eintheilung und Benennung derselben, 18.
Oktave, ein Intervall, 32. Fingersetzung dabey, 111. f.

P.

Paralleltonarten, 40.
Passage, 227.
*Pastorale*, 72. 212.
Pausen, 50. ff veränderliche, 51. zwey über einander, 53. werden zuweilen verlängert, 215. Erinnerung dabey, 52. Anmerk.
Pausiren, wie es am leichtesten zu lernen ist, 52. Anmerk.
*Patetico*, 72. 212.
*Perd* (perdendo), 205.
Periode, musikalische, 200.
*Pesante*, 72.
Phrygische Tonart, Seite 41.
*Piacevole*, 72. 212.
*Piano*, (p.) *pianissimo*, (pp.) 204.
*Pietoso*, 72.
*Pincé*, 171. *Pincé etouffé*, 172.
*Pincé rinversé*, 158.
*Più*, 204. *Piùtosto*, 68.
*Poco* (un), 67.
*Polacca* (alla), 68.
*Pomposo*, 72. 212.
*Ports de voix*, 130.
Prallender Doppelschlag, 179. f
Pralltriller, 169. ff.
*Prestissimo*, 67. *Presto*, 66. 212.
Prime, 30.
Punkt, Geltung desselben, 49.
Punkte, zwey, ihre Geltung, ebend. 50.
— — nach Pausen, 52. 53. über den Noten, 208.
Punktirte Noten, ihre Eintheilung rc. 214. nach einer kurzen Note, 215.

Q.

Quadrat (♮), 25. 27.
Quarten, 32. Fingersetzung dabey, 107.
*Quasi*, 68.
*Quater unca*, 43.
Quinten, 32. Fingersetzung dabey, 108. f.
Quintole, 49.

R.

R. (rechte Hand), 125. 128.
*Rallentando* s. *tardando. dim.*
Rauscher, 226.
*Recitativo*, 220.
Reprise, 73.
Rhythmus, als Glied eines Tonstückes betrachtet, 200.
*Ribattuta*, 184.
*Rinf.* (rinforzando), 204.
*Risoluto*, 72.
*Risvegliato*, 72. 212.
*Ritardando*, s. *Tardando*.
Rolle, (die) 177. umgekehrte, 178

*Roulade*, Seite 227.
Rückung (*Syncopatio*), 144. 6).
Rückweiser, 77.
Ruhezeichen, 75. f.
Rutschen, Fortrutschen, 85.

S.

*Scala* s. Tonleiter.
*Scem.* (scemando), 205.
*Scherzando*, *scherzo*, *scherzoso*, 72. 212.
Schlag (Takt), ein ganzer, 43. 44.
Schlechte (durchgehende) Noten, Taktheile ꝛc. 56.
Schleifen, ziehen, 208. f.
Schleifer (der), eine Manier, 155. ff.
Schleppen, (Anhalten,) fehlerhaftes, 10 zweckmäßiges, 221.
Schlüssel, 20. ff.
Schlußnote, ist ein trügliches Kennzeichen des Haupttones, 38.
— — einer Periode ꝛc. muß abgesetzt werden, 199. 2),
Schlußzeichen, 76.
Schneller (der), eine Manier, 158.
Schwärmer, eine Figur, 226.
Schwebung s. Bebung.
Schweigezeichen, 50.
*Sciolto*, 72.
Sechzehntheilnote, 43. Sechzehntheilpause, 51.
*Segue*, *siegue*, 80. 183. 225.
Sekunden, 31. Fingersetzung dabey, 104.
*Semibrevis*, *semiminima*, 43.
*Semifusa*, 43.
Semitone, unrichtige Benennung derselben, 17. 25.
*Semitonium modi* oder *Octavæ*, 39. *).
*Sempre*, 204.
*Senza ornamenti*, ohne Verzierungen.
*S. t.* (senza tempo), 80. 222.
*Se piace*, wenn es beliebt.
Septimen, 32. Fingersetzung dabey, 111.
Septimolen, 48. 49.
*Serioso*, 72.
Setzmanieren, 226.
Sexten, 32. Fingersetzung dabey, 109.
Sextolen, 47.
*Sf.* (Sforzando), 204.
*Si tace*, man schweige, (pausire.)
*Si replica*, *si volti* (s. V.), 80.
*Siciliano*, alla *Siciliana*, 68. 72.
*Sin.* (Sinistra,) 125. 128.
*Sin' il*, (al) 78. 205.
*Sino*, anstatt des abgekürzten *Sin'*, ebend.
Sitzen oder Stehen vor dem Klaviere in der gehörigen Entfernung ꝛc. 12. f.
*Smorz.* (smorzando,) 205. 221.
*Soave*, *soavemente*, 72.
Sospiren, 52.
*Sostenuto*, 72. 212. 214.
*Sotto voce*, 204.
Spannungen sind mit dem ersten und zweyten Finger am bequemsten, 91.
*Spatium*, 20.
*Spiccato*, 72.
Spielen in Gegenwart mehrerer Personen wird empfohlen, 11.
Spielen öfteres auf dem Klaviere, trägt zur Verbesserung des Klanges bey, 14.
*Spiritoso*, con *spirito*, 72.
*Staccato*, 72. 208. 214.
Stärke, erforderliche zum Ausdrucke, 206.
Staub dämpft den Ton, 16.
Stocken der Tasten, wie ihm abzuhelfen ist, 15.
Stoßen, Abstoßen, 208.
Strich über den Noten, 208.

Striche, zwey an Einer Note (auf- und abwärts), Seite 31.
— — zwey (Vertikalstriche) neben einander, 74. Anm.
Stufe, Ton- oder Klangstufe, 18.
*Subsemifusa*, 43.
Synkopirte Noten, 62. ihr Vortrag, 197.
System, Linien- oder Notensystem, 20.

T.

Tabelle zur Bestimmung des Werthes der Noten gegen einander, 45.
Tablatur, Notentablatur, 19.
Takt, was man darunter versteht, 54. Eintheilung in geraden und ungeraden, 55. Erlernung desselben, 59. f. Hülfsmittel dazu, 63. Sicherheit darin wird zum guten Vortrage erfordert, 194. Fehler dagegen darf man dem Anfänger nicht erlauben, 59. Anmerk.
Takt, ein einzelner, 54. 1) 58.
Taktarten, einfache, 57. zusammengesetzte, 58. erfordern einen verschiedenen Vortrag, 212. 213.
Taktglieder, 55.
Taktnote, ganze, 43. 44. 45.
Taktschlagen wird empfohlen, 52. 63.
Taktstrich, 58.
Takttheile, Taktzeiten, 55. gute, accentuirte, innerlich lange, 56. müssen markirt werden, 195. schlechte unaccentuirte, innerlich kurze, 56. triplirte, dreygliedrige, 56.
Taktzeichen, 56. Anm. 2.
*Tanto* (non) 67.
*Tardando*, 221. 223.
Tasten, Tastatur, 17.
*Tempestoso*, 72.
*Tempo* (a), 80.
*Tempo di Minuetto, Gavotta etc.* 68.
*Tempo giusto*, 66.
*Tempo maggiore*, 70.
*Tempo primo*, 80.
*Tempo rubato* (*robbato*), 223. f.
*Tenero*, con *tenerezza*, 72.
Tenorzeichen, 21. 3).
*Tenuto*, 72. 210.
*Ter unca*, 43.
Terzdecimole, eine Figur von 13 Noten, 48.
Terzen, 31. Fingersetzung dabey, 104. ff.
Theil, ganzer, womit er verglichen werden kann, 200.
*Thesis*, 56.
Tirade, (*Tirada*,) 227.
Töne, abhängige und unabhängige, 24. zu accentuirende, 196. 197.
Ton, ganzer, 25. Anm. 1. halber, ebend.
— — man muß Anfänger nicht immer nur aus Einem Tone spielen lassen, 8.
— — schöner, wird zum guten Vortrage erfordert, 217.
Tonart, 36. ist groß, (hart), oder klein, (weich,) 36. 37.
Tonarten der Alten, Kirchentöne, 41.
Tonica, s. Hauptton, 36.
Tonleiter, *Scala*, 33. natürliche und versetzte, 34. harte und weiche, ebend. primitive (Haupt- oder Stammleiter), 36
— Fingersetzung dabey, 94. ff.
*Ton sensible*, 39. *).
Tonschluß, 201.
Tonstücke, man muß damit abwechseln, 6.
Tonzeichen s. Noten.
Tragen der Töne, 208.
*Tranquillamente* 72.
*Tremblement*, 160.

*Tremolo (tremulo)*, Seite 181.
Trennen (Absetzen) ist nöthig, 198. ist fehlerhaft, ebend.
Triller, 160. ff. ohne Nachschlag (gemeiner, simpler, ordentlicher), 162. mit dem Nachschlage, 163. ff. von unten (mit dem Vorschlage), 167. von oben, 168. vorausgeschickter, 168. umgekehrter, 162. erhöheter, 169. halber, oder kurzer, 169. muß bey Zeiten geübt werden, 161.
Triole, Werth und Kennzeichen derselben, 46.
Triolen, Fehler dabey, 62.
Tripeltakte, 58.
Triplirte (dreygliedrige) Taktarten, 56.
Trommelbässe, 225. f.
*Troppo* (non), 67.

U.

Ueberblick eines Tonstückes wird empfohlen, 70.
Uebergang nach einer Fermate oder Einleitung in den Hauptsatz, 187. f.
Ueberschlagen (Uebersetzen), der Finger, 87. f.
Ueberschlagen der Hände, 126. ff.
Ueberschreiten der Stimmen, 128.
Uebung, erforderliche, 4.
Umgekehrter Doppelschlag, 155. 156.
Umgekehrter Triller, 162.
*Un poco*, 67.
*Unca*, 43.
Undecimen, 33.
Undecimole, eine Figur von 11 Noten, 48.
Ungerade Taktarten, 55. 58.
Untersetzen, 86.
Untertasten, 17.

V.

*Veloce*, 66. *Velocissimo*, 67.
Veränderungen, willkührl. 191
Verbindungszeichen s. Bindungszeichen.
Verkürzung und Verlängerung der Noten, 191. d) 224.
Verrücken der Noten, 191. 224.
Verrücken, (Abändern) des Taktes bey willkührlichen Veränderungen ist fehlerhaft, 191
Versetzen der Noten, 224.
Versetzungszeichen, einfache, 24. ff. doppelte, 28. wesentliche, 26. zufällige, 27. gelten eigentlich nur Einen Takt hindurch, ebend. beziehen sich mit auf die Vorschläge, 134. und Manieren, 152.
— — über Manieren, 165. f.
Verstimmen (dem) kann einigermaßen vorgebeugt werden, 14.
*Verte*, 80.
Vertikalstriche, 74. Anm.
Verwandte Tonarten, 40.
Verweilen bey Fermaten, 75.
Verzierung der Fermaten, 185. ff. der Kadenzen, 189. ff. eines Tonstückes überhaupt, 191. gewisse Tonstücke und einzelne Stellen muß man ganz damit verschonen, 191.
Verzögerung, (retardatio.) 224.
Vierstimmige Sätze, Fingersetzung dabey, 119. f.
Viertel, Viertelnote, 43. Viertelpause, 51.
Vierteltöne, unrichtige Benennung derselben, 35.
Vierundsechzigtheilnote, 43.
Vierundsechzigtheilpause, 51.
*Vigoroso*, *vigorosamente*, 72.
Violinschlüssel, 22.
*Vivace*, 66. 68. 72. *Vivacissimo*, 67.
*Vivezza* (con), 72. *Vivo*, ebend.
*Volti subito*, (v. s.) 80.
Vorausnahme, (anticipat.) 224.

Vor-

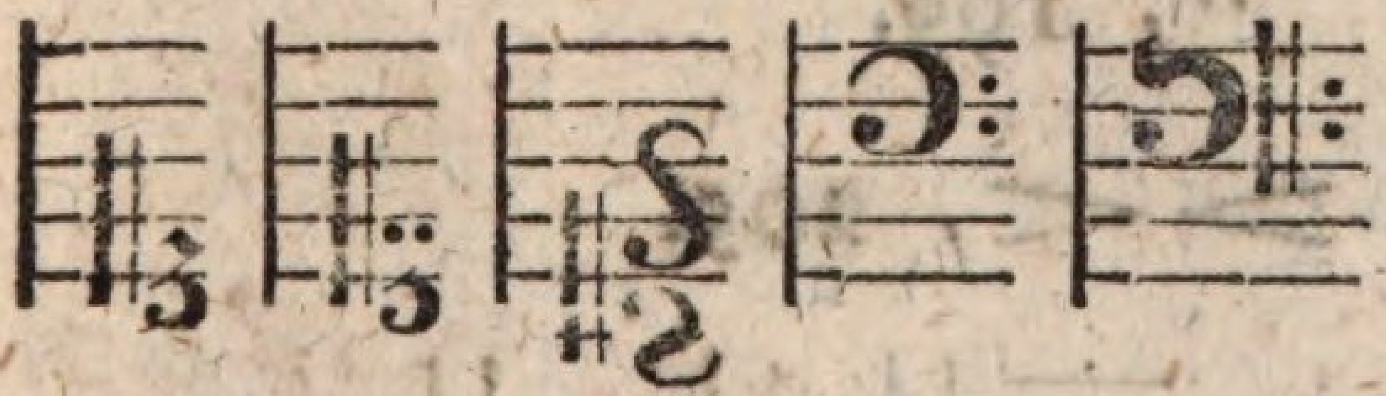
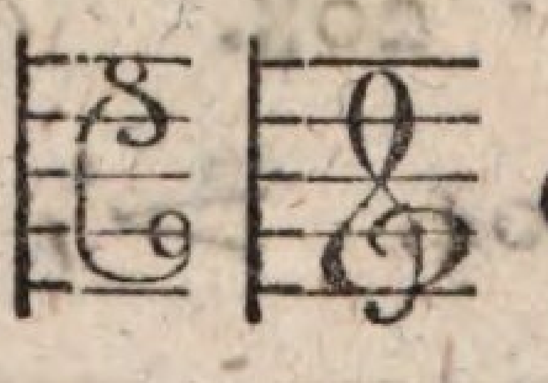
Vorhalt, Seite 134.
Vorschläge, 130. ff. erhalten ihre Dauer von der folgenden Note, 131. 132. Eintheilung derselben, 132. veränderlich lange, 134. ff. Hauptregeln dabey, ebend. verlängerte oder punktirte, 138. müssen stark vorgetragen und an die folgende Note geschleift werden, 141. f. sehr gewöhnliche Fehler dabey, 138. 139. 2).
Vorschläge, unveränderlich kurze, 142. ff. ihre Dauer, 133. zweifelhafte oder unbestimmte, 145. ff.
Vorspielen muß der Lehrer dem Lernenden die aufgegebenen Tonstücke, 7.
Vortrag, Haupterfordernisse desselben, 193. was man unter dem schweren und leichten Vortrage versteht, 211.
Vorzeichnung, 38. aller Dur- und Molltöne, 39.

W.

Walze (die), 226.
Weglassen eines Fingers, 88. 89.
Weglassen (Ueberhüpfen) der Töne, 10. 195.
Wegsehen von den Noten wird widerrathen, 8.
Weich s. Moll.
Wiederherstellungszeichen, Widerrufungszeichen, 25. 27. 29.
Wiederholungszeichen, 73. f. 3.
Zahlen, über und unter den Noten, 78.
Zählen, ein Hülfsmittel zur Erlernung des Taktes, 63. und Pausirens, 52.
— — nach welchen Nottengattungen man zählt, 64.
Zeichen, (Diskantzeichen,) 21. 22.
Zeiten, Taktzeiten, 55.
Zeitmaß, 66.
*Zeloso*, con *zelo*, 72.
Zergliederung, 182.
Ziehen, (schleifen,) 208.
Zirkel, ganzer, 226.
Zögern, zweckmäßiges, 221. f. Bezeichnung desselben, 223. fehlerhaftes, 10.
Zurückschlag, 184.
Zusätze, (Verzierungen,) 185. 191.
Zusammenschlag, 172.
Zweck der Tonstücke bestimmt den Vortrag, 212.
Zweystimmige Sätze, Fingersetzung dabey, 101. ff.
Zweygestrichene Oktave, 19.
Zweyunddreyßigtheilnote, 43.
Zweyunddreyßigtheilpause, 51.
Zwischenraum, 20.

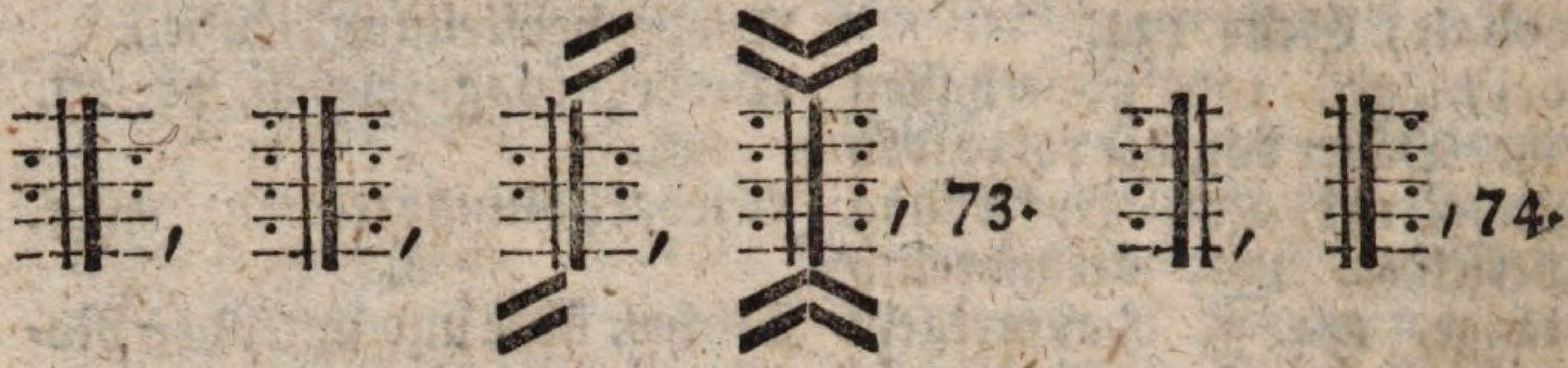
# Zeichen ꝛc.

## wo ihre Bedeutung erklärt worden ist.

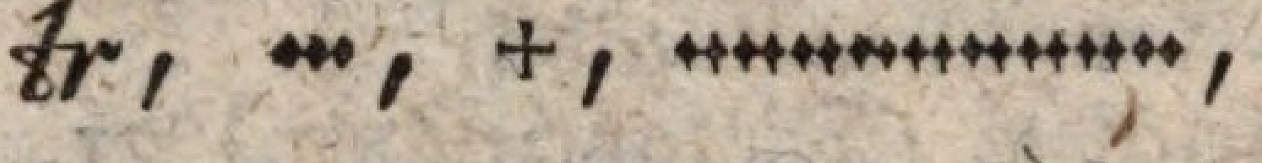

S. 21.

S. 22.

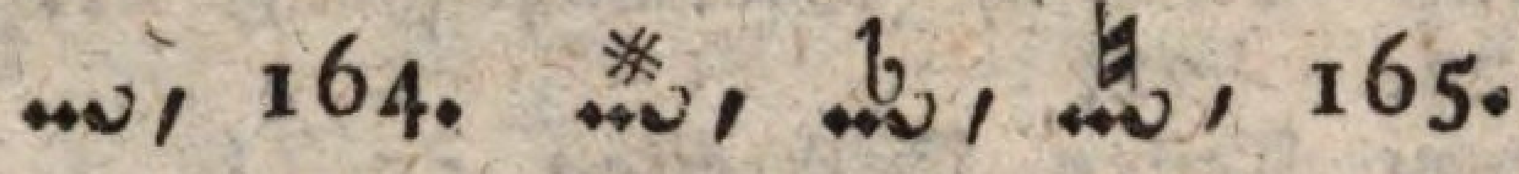
x (oder ✕✕) 28; bb oder b, 29; ♮✕ und ♮b, 29.

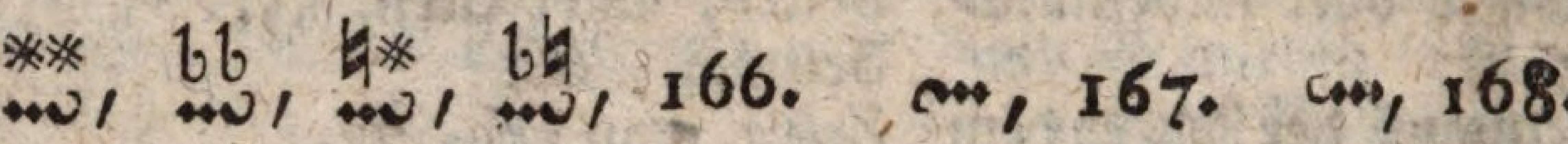
₵, Ȼ, C, 2, 1, O, 57. *tr*,

 73. 74.

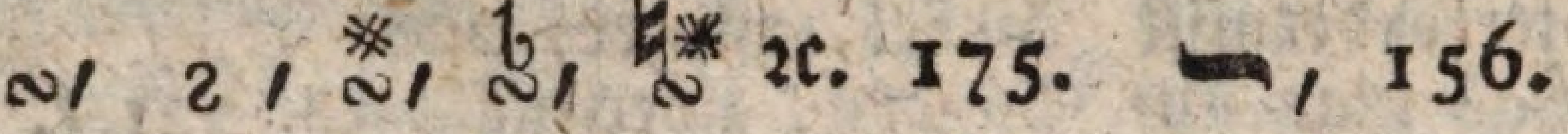
77.

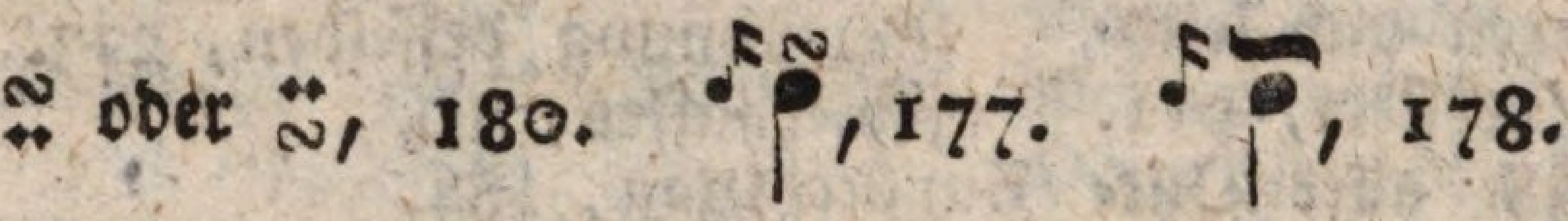
 162.

 164. 165.

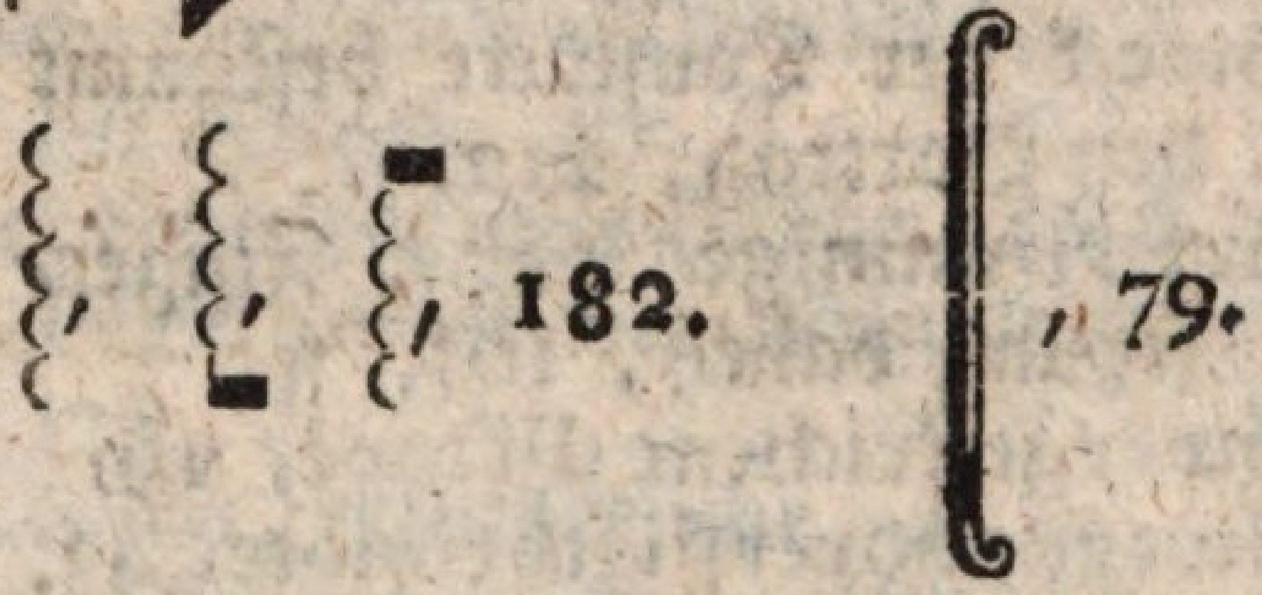
 166. 167. 168.

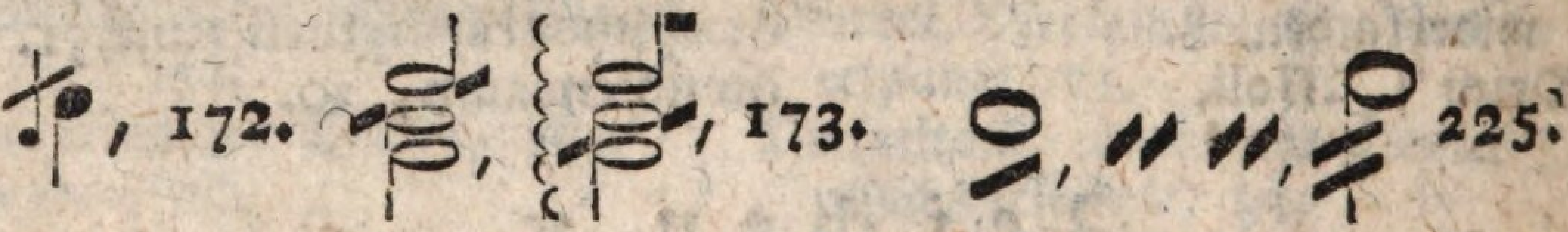
169. und 79. 171. 172.

 ꝛc. 175. 156.

 oder, 180. 177. 178.

ꝛc. 31. und 103. 126. 148.

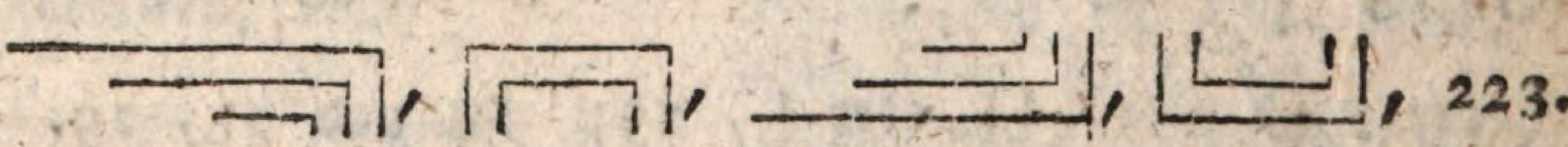
 182. 79.

 172. 173. 225.

209. 75. 208 und 181.

ı oder · 208. ∧, 197. ″, 199.

<, 204. >, <>, ><, 205.

 223.

---

Druck

## Druckfehler.

Seite 26. Zeile 18. muß heißen: S. 19. anstatt: S. 16.

S. 33. Z. 6 und 7. Konsonanzen, st. Konsozen.

S. 35. vierte Notenreihe muß der Bogen unter *cis* und *des*, nicht unter *des* und *d* stehen.

S. 57. vierte Zeile von unten: durch O, statt: O durch.

S. 61. Z. 4.: Dauer, st. Daner.

S. 76. Z. 7.: Bey den Pausen ꝛc. st. Von den ꝛc.

S. 110. Z. 8.: vierten, st. vitrten. Zu Anfange der vierten Notenreihe fehlt *a*).

S. 111. soll in der dritten Notenreihe sowohl c) als d) dicht an der vorhergehenden Ziffer, oder unter den Noten c und b stehen.

S. 162. über dem verlängerten ~~~~~~~~ nur einzelne Taktstriche.

S. 178. Z. 6. von unten, langen, st. laugen.

S. 189. Zweyte Notenreihe: ∾ st. ⁓.

S. 190. müssen in der zweyten Notenreihe statt der vier Sechzehntheile, fis, e, d, c, die Noten so heißen: g, fis, e, d.

S. 198. §. 12. Z. 5. das Leben nicht, nur ꝛc. anstatt: das Leben, nicht nur ꝛc.

Die etwa noch übrigen Kleinigkeiten verdienen keine besondere Anzeige.

---

Bey

Bey dem Verfasser, und in der Schwickert-schen Buchhandlung zu Leipzig, oder bey Hemmerde und Schwetschke in Halle, sind die hier nahmhaft gemachten Werke für die beygefügten Preise zu bekommen:

No. 1) 6 Sonaten für das Klavier ꝛc. Erste Sammlung, 1776. Zweyte Auflage, 1777. 1 thl. 4 gl.

2) 6 desgl. Zweyte Sammlung, 1777. Zweyte verbesserte Auflage, 1789. 1 thl. 4 gl.

3) Lieder und Gedichte aus dem Siegwart ꝛc. 1780. 16 gl.

4) Der Sieg der Maurerey, im Klavierauszuge (mit einer Parodie: Der Sieg des Christenthums) 1780. 10 gl. (Die Partitur 4 thl.)

5) Die Hirten bey der Krippe ꝛc. im Klavierauszuge, 1782. Zweyte Auflage, 16 gl. (Die Partitur 4 thl.)

6) 6 leichte Klaviersonaten ꝛc. Erster Theil. 1783. 1 thl.

7) 6 desgl. Zweyter Theil, 1783. 1 thl.

8) 6 kleine Klaviersonaten ꝛc. Erster Theil, 1785. Zweyte Auflage, 1786. 12 gl.

9) 6 desgl. Zweyter Theil, 1786. 16 gl.

10) Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten ꝛc. nebst einem Anhange, 1787. 14 gl.

11) Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende ꝛc. nebst 12 Handstücken für Anfänger, 1789. auf Schreibpapier 2 thl. 16 gl. auf Druckpapier 2 thl. 12 gl.

12) Sechs Sonaten, größtentheils für Kenner, 1790. 1 thl. 4 gl.

No. 6. 7. 8. 9. und 12. sind im Diskantzeichen und auch im Violinschlüssel zu haben.

Zur Ausführung des Tactes läßt der Lehrer den Anfänger, besonders solche die wenig natürliches Gefühl des Tactes haben, daran gewöhnen, daß sie im Spielen selbst die Viertel, Achtel mit zählen. Wenn man gut articulirt ist braucht man das Tacttreten gar nicht. —

Vom Anfang eines Gesangabschnitts bis zum Ende desselben muß beständig ein Finger auf der Taste liegen. Nach dem Ende desselben er sey klein oder groß, müssen die Finger die Claviatur verlassen und sich auf das künftige vorbereiten. —

Es gibt 3 Spielarten.

a) Die gewöhnliche. Bei diesem Spiel hebt man den Finger der ersten Taste auf, wenn die 2te angeschlagen ist, den Finger der 2ten wenn die 3te geschnellet ist. Diese Spielart spielt sich bloß mit den Fingern ohne Arm und Hand, spielt man aber auf den hohen schmalen Tasten so muß man sich des Arms bedienen und die Hände auf die folgende Noten zu tragen.

b) Die gebundene verlangt ein weiches gleichsam schmelzendes Spiel und schickt sich für das Pianoforte weil geschleifte und gestoßene Noten für dasselbe gar nicht passen. Aber in Rücksicht verschiedener anderer Stücke des Instruments ist das ineinander fließende [illegible] nicht rathsam, weil das Nachklingen der schwereren Saiten übel lautende Töne verursacht. Diese Spielart verlangt daß man die Finger etwas länger und auf mehreren Noten liegen lasse und spielt sich ohne Arm und Handschlag wenn auf den [illegible] Tasten bleibt.

c) Die abgestoßene wenn man den Finger von der ersten Taste aufhebt ehe man die 2te, den Finger von der 2ten ehe man die 3te anschlägt ohne Bewegung der Hand und des Arms. Jede Note erhält nur den halben Werth zum Fortsingen. In allen andern musical. Gängen kann man die 3 Spielarten wechseln und brauchen aber bei den Octaven ist es nicht so leicht, weil man von einer Octave zur andern immer auch einen Absatz machen muß um sie greifen zu können. Übrigens wird man nicht einen einzigen musical. Gang finden der nicht aus einer oder zweien oder gar aus allen 3 Spielarten bestünde.

Das vollkommene Spiel der Octaven besteht in folgenden 3 Stücken, daß zur Erlangung der größten Geschwindigkeit nur einen Ton man sich gebe daß man sie bloß mit den Fingern ohne Bewegung der Hand mache und desselben [illegible] oben die Octave wegen der schwereren Seite stark [illegible] klingen. Bei Octav Gängen ist das nämliche zu beobachten und daß man sie mit ausgebreiteten Fingern spielt. Die Octaven müssen ohne den geringsten Zwang ohne Bewegung des Arms bloß mit dem Gelenke der Hand gemacht werden. Ist nach dieser Art [illegible]

auf der Geige
Ein erfahrener Meister soll sich nie bey kleinen Händen des nemlichen
Fingersatzes wie bey grossen bedienen und nicht stets nur solche Stücke ihnen
lehren in denen mit untereinander gemischten Accorden oder andern Gänge
sind die sie entweder gar nicht oder doch nur schlecht machen würden.
Die ersten 20 Minuten werden Schüler die meiste Aufmerksamkeit haben [illegible]
und noch nicht ermüdet ist, bringt man zu den [illegible], in den
folgenden 20 übt man musical. Gänge, in den letzten 20 läßt man ein ganz
musical. Stück lernen. [illegible] Methode des Unterrichts ist die beste
wenn der Schüler [illegible] sehr lang [illegible] übt, [illegible] eine halbe Stunde
lang Noten mit dem nöthigen Fingersatz lernen und [illegible] andere alle mög-
liche Gänge selbst die schwersten zu üben
Verhältniß der begleitenden zur Singstimme. In allen musical. Stücken befindet
sich eine Singstimme und eine begleitende Stimme. Die Gesangstimme muß daher
[illegible] immer im größten Glanz erscheinen und nie den Zuhörer auf die beglei-
tende Stimme aufmerksam machen. Wird der Singstimme [illegible] von einer
Violine begleitet, so muß der Begleitende sein Instrument so einrichten und
spielen, daß der Ton desselben nicht stärker sei als der Ton des
Pianoforte, sonst würde das Stück einer Unterredung gleichen, bei welcher
der eine schreyt indessen der andere lispelt.
Pianissimo wird so vorgetragen, daß der Zuhörer etwa bei stillen Zeiten
[illegible] in einer Entfernung von [illegible] Schritten ein Gespräch zwischen
2 Personen zu hören glaubt. [illegible]
Piano gibt den Ausdruck, als wäre das Gespräch etwa
um 50 Schritte näher
Dolce deutet ein Gespräch an, dessen Eigenschaft Sanftmuth, Zärtlichkeit
ist und dient für den Ausdruck der süßen Schwermuth der Liebe und
Schwärmerey.
Mezzo forte erfordert den Ausdruck eines lebhaften Gespräches, wo man
seine Worte [illegible] mehr Nachdruck als gewöhnlich erträgt
Forte drückt feurige Leidenschaften, Stolz und
Fortissimo [illegible] heftige Leidenschaften, Zorn oder [illegible]
Begeisterung
< ein kleines crescendo, > ein kleines diminuendo, <> daß man
die Noten erst mit steigender dann mit fallender Stärke spielen soll
> < bedeutet das Gegentheil, erst mit abnehmender dann mit zunehmend

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Türk, Daniel Gottlob,

Kurze Anweisung zum Klavierspielen ein Auszug aus der größern Klavierschule

[Halle, Saale] 1792

Mus.th. 3420
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599633-2
VD18 14749408